Ensayos sobre literatura del Caribe

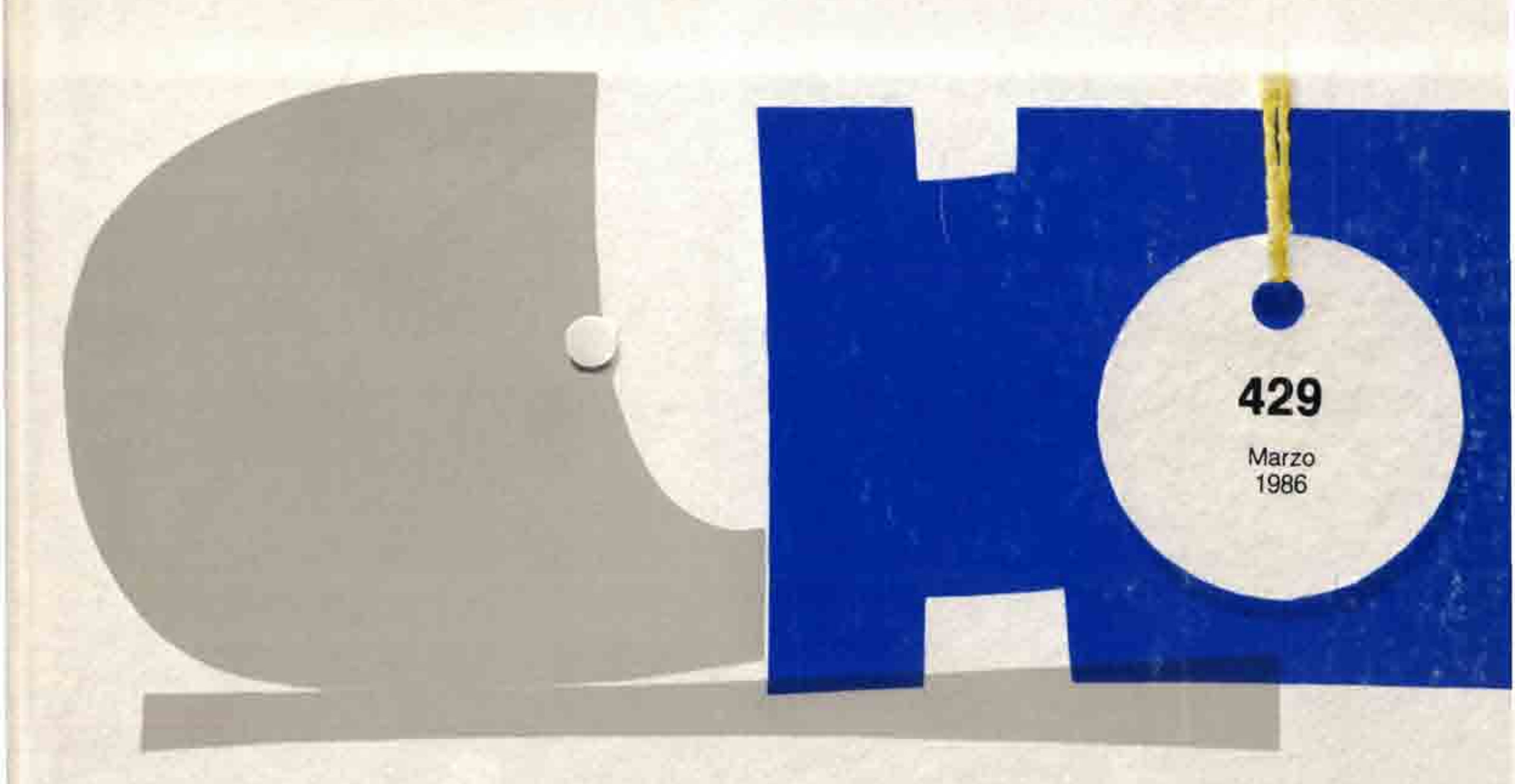
Félix GRANDE: Homenaje a QUETZALCÓATL

Blas MATAMORO: Sobre Walter BENJAMIN

Jorge MONTELEONE: Centenario de FERNÁNDEZ MORENO

Poemas de Hugo GUTIÉRREZ VEGA, Mariano ROLDÁN, Miguel SÁNCHEZ OSTIZ y Pedro PROVENCIO

El séptimo Festival de Cine de La Habana



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

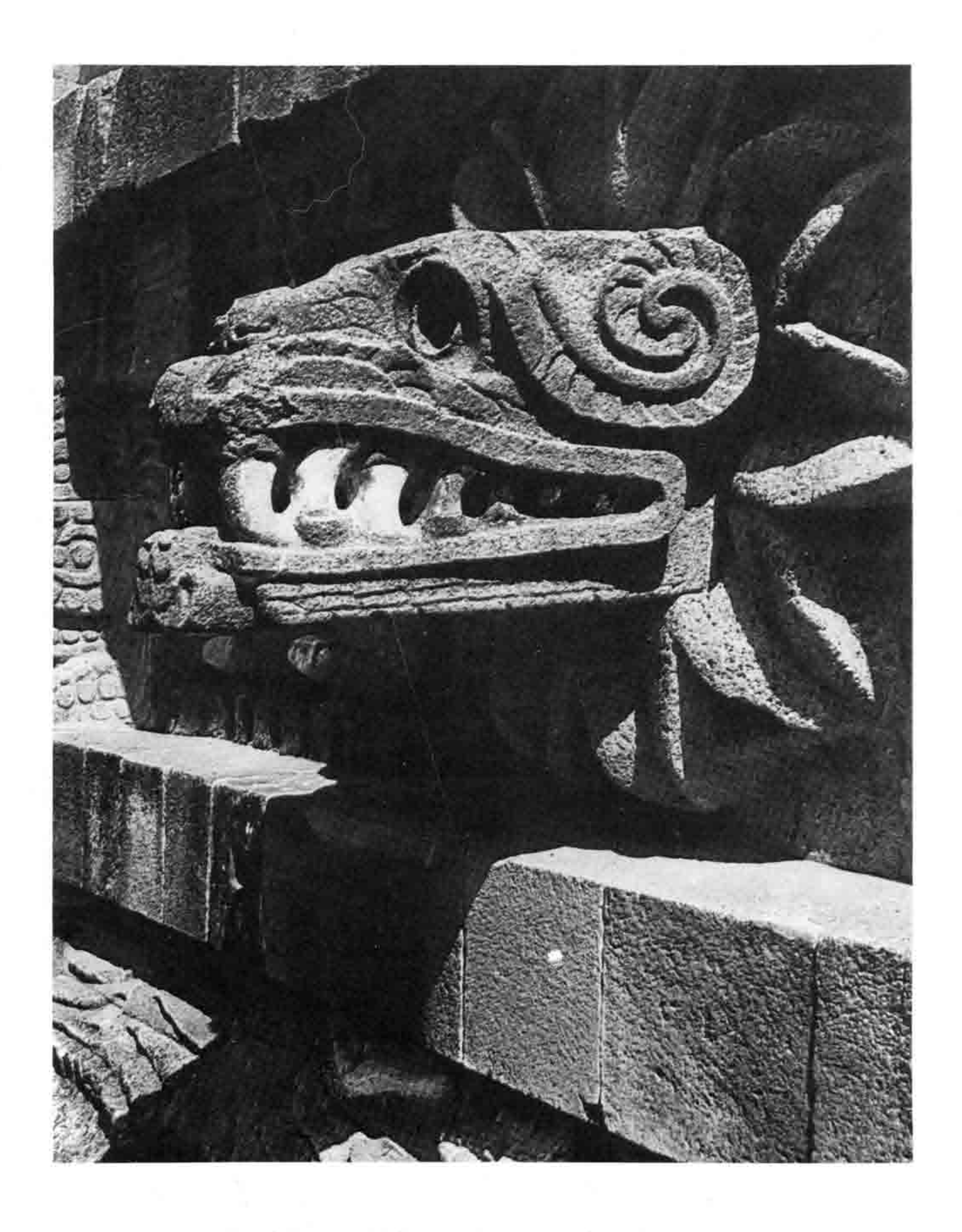
429
Marzo
1986

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARÍA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 2.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Rufino García Blanco. Avda. de Pedro Díez, 3. 28019 Madrid.

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

Invenciones y ensayos



Cabeza de Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada). Pertenece a los motivos que decoran la pirámide de Quetzalcóatl en la ciudad de Teotihuacan

Homenaje a Quetzalcóatl*

El viento en Teotihuacan

Recordando que Jean Cocteau bautizó al Partenón como «la pista de aterrizaje de los dioses», la arqueóloga Dominique Verut nos propone que la emoción considere a Teotihuacan como «la pista de despegue de los hombres hacia los dioses»: «Los antiguos griegos hicieron los dioses a su semejanza. El atrevimiento de esta decisión religiosa en el mundo helénico se extenderá a su filosofía y a todo su pensamiento, convirtiéndose en el dogma occidental por excelencia: el humanismo; la constante preocupación del mundo mediterráneo será el hombre». Por el contrario, «la constante inquietud del mundo mesoamericano será el estorbo de la condición de hombre para alcanzar la divinidad». León Portilla nos recuerda que Teotihuacan, «lugar donde se hacen los dioses», es el gran centro ritual y generador de numerosas instituciones culturales del mundo indígena posterior. Fray Bernardino de Sahagún afirma que Teotihuacan era un cementerio de reyes. Su edificación (¿no sería más preciso decir «su creación?») se supone iniciada hacia los primeros años de la era cristiana, aunque diversos arqueólogos aseguran haber hallado en Teotihuacan señales arqueológicas que se remontarían al tercer siglo antes de Jesucristo. Teotihuacan tiene, pues, canas de dos milenios en su edad. Sus piedras solitarias miran al tiempo con arrogancia silenciosa, acobardando al porvenir.

A la llegada de Cortés los indígenas aún conservaban, en forma de cantos, versiones míticas de la fundación de Teotihuacan. Según una de ellas, en Teotihuacan habrían sido creados la Luna y el quinto Sol: «Cuando aún era de noche, cuando aún no había día, cuando aún no había luz, se reunieron, se convocaron los dioses, allá en Teotihuacan». Dos dioses *(Teuciztécatl* y *Nanahuatzin)* se ofrecieron a arrojarse a las llamas, consumirse en ellas y de este modo convertirse en el Sol. Los hizo vacilar el horror, y su renuente sacrificio tan sólo originó la Luna. En Teotihuacan, pues, como en el Universo, la noche precede a la vida. Ahora, el europeo de finales del siglo XX amortigua, deslíe en admiración su sobresalto al contemplar las pirámides increíbles, mas no puede omitir la rara sensación de que la noche primordial, convertida en extraño viento que desdeña apagar el sol, le roza el corazón, lame sus huesos, le besa la cabeza con que comprende, admira y tiembla.

Hoy, la impetuosa ruina de Teotihuacan está compuesta por la Pirámide del Sol (1.300 metros de terraplén, 60 metros de altura y 225 de base), la Pirámide de la Luna

* Páginas del libro *Once artistas y un dios,* de inmediata publicación en Taurus Ediciones.

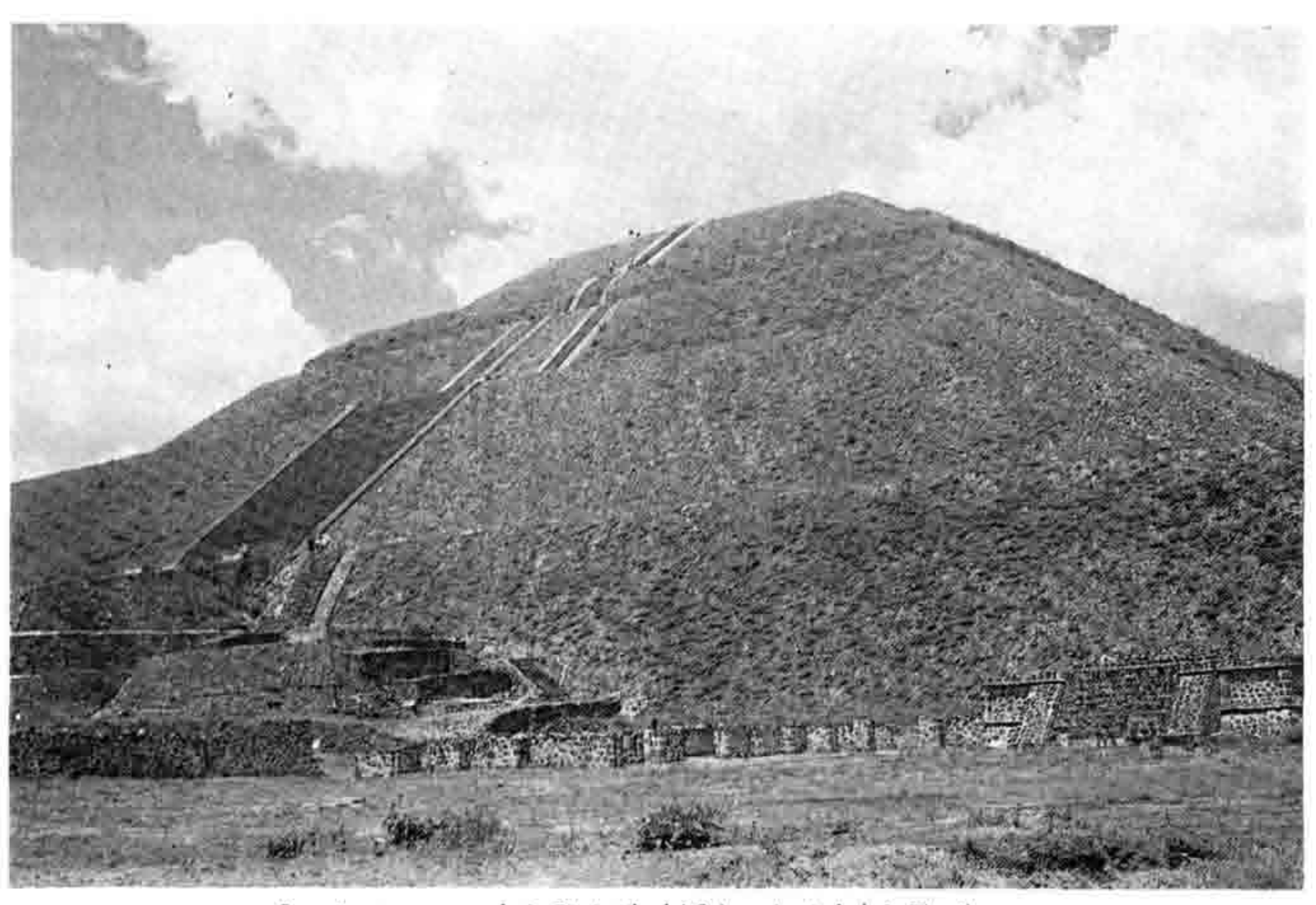
(un poco menos caudalosa y de mayor antigüedad), el templo de la Agricultura, la Ciudadela (con el templo de Quetzalcóatl), la impresionante Avenida de los Muertos, el palacio de Quetzapapólotl, los restos de edificios y de habitáculos menores... en una superficie de seis kilómetros de largo por tres kilómetros de ancho. El viajero camina por la Avenida de los Muertos, trepa con lento esfuerzo sobre los escalones de la Pirámide de la Luna, recibe el raro viento en la rara mañana, y supone que cree que recuerda que, entre los siglos IV y VII de nuestra era, Teotihuacan estaba habitada por doscientos mil seres (que hoy son doscientos mil fantasmas) que hacían de Teotihuacan la ciudad, en aquel tiempo, más poblada del mundo. Unos siglos atrás, y según contaban o cantaban los informantes de Sahagún, «todos se pusieron en movimiento: los niñitos, los viejos, las mujercitas, los ancianos. Muy lentamente, muy despacio, se fueron, allí vinieron a reunirse en Teotihuacan (...) y toda la gente hizo adoratorios (pirámides) al Sol y a la Luna; después hicieron muchos adoratorios menores. Allí hacían su culto y allí se establecían los sumos sacerdotes de toda la gente. Así se decía Teotihuacan, porque cuando morían los señores, allí los enterraban». Muchos siglos más adelante, los aztecas, *que encontraron vacía la ciudad,* no quisieron creerla construida por seres como ellos, y ante las dimensiones inconcebibles de los templos y las pirámides, conjeturaron que Teotihuacan había sido edificada por gigantes que alguna vez, en épocas remotas, habrían poblado el mundo. La negativa del cerebro azteca a asumir que los desvalidos hombres hubieran levantado tanta belleza y tales desarofadas dimensiones se convierte en la tentación del cerebro europeo de nuestros días: la tentación de suponer que entre las grietas de los escalones, y en los pliegues del viento extraño, se oyen gemidos sucesivos de sucesivas generaciones de hombres, y tal vez gemidos de dioses.

El viajero se detiene un instante en algún escalón de la Pirámide de la Luna y piensa que el silencio está poblado de un rumor de obsidianas y de piedras oscuras procedentes de los volcanes; lanza su mirada ululante por la Avenida de los Muertos y supone que cree que necesita ver a un pueblo milenario y resurrecto que deambula fantasmagórico sobre ese misterioso pavimento articulado con piedra volcánica; un pueblo resurrecto y silencioso que mira al porvenir (el porvenir es el viajero) con mirada a la vez limosnera y terrible: ¿Dónde están nuestros dioses? ¿Dónde quedaron nuestros años? ¿En dónde germinaron los granos de nuestro maíz? Oh, biznieto de Quetzalcóatl, respóndenos; acá, en la muerte, hay una tormenta de preguntas. ¿Dónde están nuestros dioses, dónde? El viajero se limpia el sudor contemporáneo de su cuello y sus sienes, mientras nota un escalofrío que no sabe si le llega del fondo de sus huesos, del fondo de los siglos, del fondo de su horror, del fondo de su misericordia. Vuelve la espalda a esa solicitud turbulenta y callada, mira de nuevo hacia la cúspide de la Pirámide de la Luna y avanza por los altos escalones no sabe cómo, a qué, no sabe adónde, millonario de su ignorancia.

El viajero ha caminado por la Avenida de los Muertos, volcánica y, a pesar de la presencia de otros viajeros como él, callada y enigmática, como un vasto secreto. El viajero ha subido ya la mitad de los altos escalones de la Pirámide de la Luna y desde allí contempla el turbulento y silencioso hechizo de Teotihuacan, la Ciudad de los Dioses. Lo que ahora siente este viajero lo han sentido millones de turistas, y lo han sen-



Teotihuacan. Avenida de los Muertos, con la Pirámide de la Luna al fondo



La gigantesca masa de la Pirámide del Sol, en la ciudad de Teotihuacan

tido miles de antropólogos y arqueólogos; y lo sintieron los rudos extremeños de la Conquista; y antes aún, algo igualmente súbito y sagrado debieron de sentir los toltecas, los náhuas, cuando llegaron al valle de México y se encontraron esa ciudad descomunal, y la encontraron descomunalmente vacía, inexplicablemente sola. Que los miles y miles de varones que levantaron esas moles yacieran muertos bajo tierra es algo propicio a ser pensado, pero que nadie humano vivo permaneciera allí para venerar a los dioses, recordar a los muertos y vivir, es un suceso entre ininteligible y pavoroso que ni la conciencia mágica de los toltecas ni la conciencia lógica de los estudiosos modernos se resignan a asumir en su temible desnudez. Los lógicos de hoy conjeturan epidemias, sequías, incendios provocados por tribus enemigas, asaltos y matanzas; mas nada de esto explica la soledad de esa ciudad, el silencio orgulloso de esas piedras: una epidemia, una sequía, no habría durado siempre; una matanza, incluso un genocidio cometido contra los habitantes teotihuacanos, habría dejado en el lugar de la derrota al vencedor, reinando con soberbia en la ciudad soberbia. En cuanto a la conciencia mágica del tolteca que varios siglos antes de la Conquista se sintió deslumbrado y aterrado por la ciudad vacía, prefirió conjeturar que Teotihuacan había sido construida por gigantes innominados y remotos. Todavía en el siglo XVI, los aztecas, como una prueba de la existencia de aquella conjetura de enigma de gigantes, mostraban a los españoles fémures de metro y medio de tamaño. Esos fémures desaforados pertenecían en realidad a lejanos mamuts del pleistoceno. Pero lo cierto, lo que produce escalofrío en la conciencia de los náhuas del año mil y en la conciencia del estudioso de finales del siglo XX, es que el origen de los habitantes de la ciudad de Teotihuacan se mantiene desconocido. Las raíces de una concepción de la vida levantaron una ciudad que alguna vez fue la mayor del mundo, organizaron una teogonía, impulsaron a seres que deambularon por el valle y dialogaron con sus dioses, y finalmente esas raíces se enterraron, se diluyeron bajo el mundo, para que aquellos náhuas pensaran ofuscadamente en gigantes y estos especialistas o viajeros sintamos que desde el viento en Teotihuacan una viril brisa de siglos nos azota suavemente la cara.

Son los siglos que contemplaron cómo hace más de dos milenios los habitantes de pequeñas aldeas dispersas por los valles de México y de Puebla (pero esos nombres son recientes) se unen formando un pueblo numeroso. Son los siglos quienes consienten que Ignacio Bernal nos confíe que «lo que había sido el centro más importante del valle de México, Cuicuilco, había desaparecido cubierto por la lava que arrojó el Xitle. Vecinos de aquí y de otros lados se fueron congregando en el futuro Teotihuacan». Son los siglos quienes contemplan la misteriosa edificación de esas pirámides, el esplendor de esa ciudad, un cierto desarrollo agricultor entre los manantiales de la zona (manantiales que ya no existen), una incipiente industria de obsidiana. Son los siglos —del I al VI de nuestra Era— quienes contemplan la erección de palacios sacerdotales en los que se emplearon la columna y la bóveda; la fiebre que construyera en Teotihuacan observatorios astrológicos; la proliferación de esculturas bruscamente barrocas; la aparición de pinturas murales; la producción de ornamentos de jade y de cerámica; el júbilo de los adornos de plumaje; un esplendor de conocimientos matemáticos que ya manejó el cero; el calendario rumoroso; la alquimia del papel. Son los siglos quienes contemplan sus armas de piedra y de obsidiana (desconocían entonces los me-

tales), sus relaciones comerciales con toda Mesoamérica (importaban algodón, jade, bermellón, conchas y vasijas de barro) y su influencia cultural desde Cholula, en el territorio de Puebla, hasta Kaminaljuyu, en Guatemala, y desde El Tajin, en Veracruz, hasta la maya Yucatán. Son los siglos, en fin, quienes contemplan el abandono de la ciudad de Teotihuacan (las pestes, las invasiones, los exterminios, las sequías, nos ayudan a reposar en conjeturas, pero no nos explican por qué más adelante existirán teotihuacanos en otros territorios de México mientras las piedras de Teotihuacan, puestas de pie, contemplan con orgullo solitario, y tal vez con desdén, la llanura), y son los siglos, finalmente, lo que acude disfrazado de viento hasta la cara del viajero, que ha llegado a la cúspide de la Pirámide de la Luna, que mira absorto desde allí estas ruinas que son a la vez un misterio y una señal formidable del paso de los hombres por el tiempo y la vida. Me da el viento en la cara, me da el tiempo en la cara, como un lenguaje de recuerdos que no son míos excepto en forma de emoción, como un lenguaje de muertos y de dioses; y entonces, conmovido, y allá desde lo alto de esa Pirámide lunar, como si fuera una oración recito lentamente un poema náhuatl que se llama *Fugacidad universal (An nochipa tlalticpac):* «¿Acaso de verdad se vive en la tierra? No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí. Aunque sea jade, se quiebra. Aunque sea oro, se rompe. Aunque sea plumaje de quetzal, se desgarra. No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí».

Quetzalcóatl

En 1974, en Editions Gallimard, y en 1977, en el Fondo de Cultura Económica, apareció un grueso volumen sobre «La formación de la concienca nacional en México»; su título es *Quetzalcóatl y Guadalupe;* su autor, el historiador y americanista francés Jacques Lafaye. Resumir un tema tan ambicioso como el del análisis de las raíces de la conciencia de una nación en la consignación de dos nombres propios puede parecer una exageración de la capacidad de síntesis. No lo es. En la historia del ser de las comunidades —que es algo más cotidiano, pero a la vez más dilatado y misterioso que aquello a lo que con mayúscula pomposa le llemamos la Historia—, una palabra, un nombre, puede ser una raíz de orígenes remotos y de finalidad impredecible. Hasta en la mera historia literaria hay palabras, o nombres propios, que por sí mismos mencionan a una vasta literatura y a una parte de la conciencia de una nación. En España, la palabra *Quijote* no se resigna a abarcar únicamente a un libro, y ni siquiera a un arquetipo; incluso excede a la nominación de parte del ser español y se desplaza hasta medir un atributo de lo humano. Con las palabras Quetzalcóatl y Guadalupe sucede que el lenguaje adquiere dimensiones vertiginosas en donde un nombre gira en los espacios de la conciencia y de la historia como eje de un sistema planetario. Esos planetas serían las diversas culturas que conforman la conciencia de México. Y esa conciencia abreva, desde hace muchos siglos, su laboriosa sed (aún inconclusa, por fortuna) en los nombres de Guadalupe y Quetzalcóatl.

Sobre la Virgen que, según propone la leyenda, se le apareciera al indígena Juan Diego el sábado 9 de diciembre del año 1531 en la colina de Tepeyac es posible decir

que su nombre denomina a poblaciones, tierras, ríos, municipios, rancheríos, villorrios mexicanos; que su rostro mestizo se disemina por las catedrales, iglesias, monasterios, ermitas y altarcitos improvisados; que su estampa preside la pobreza de tabiques de piedra, de rasilla, de adobe o de cartón en las casas de innumerables mexicanos; que en forma de escapulario y de estandarte amparaba las furiosas batallas no tan sólo de la Revolución cristera, sino también la entrada en combate de los insurgentes de Hidalgo y de Zapata, y que unos y otros combatientes, con caudillos de ideología adversaria, solían morir pronunciando su nombre; que muchos mártires de la revolución solían gritar un ¡Viva México! o un ¡Viva mi general Zapata! pero también un ¡Viva la Virgen de Guadalupe! momentos antes de caer asesinados por el fusilamiento. La penetración de la Virgen mestiza en el ser mexicano se debe, es presumible, a dos hechos fundamentales: uno, la tensión religiosa de la conciencia indígena precolombina tras siglos de cultura teocrática, o, para decirlo de otro modo, la larga tradición del indígena mexicano, anterior al siglo XVI, en el afán de interpretar el universo acompañado de sus dioses; otro, el hecho de que Guadalupe moviera el remoto corazón de Juan Diego precisamente en la colina de Tepeyac; en ese mismo sitio había existido tiempo atrás un santuario: el santuario de Tonantzin («Nuestra madre»), diosa de la fertilidad a la que los aztecas pedían la intercesión de su misericordia ante los azotes climáticos o ante la cólera de los dioses cuyo lenguaje era el castigo. En la teogonía azteca, Tonantzin acogía al terror, lo acunaba y lo untaba de compasión. Otro tanto hará más tarde Guadalupe en la conciencia mexicana. Todavía hoy los peregrinos suelen nombrar a su Virgen con dos palabras que tal vez nunca fueron menos que una: Guadalupe-Tonantzin. En ese sincretismo está apoyado un cierto movimiento oscuro del ser de muchos mexicanos.

Unamuno les llamaba intrahistoria a ciertas turbulencias silenciosas y duraderas que palpitan en la conciencia de las comunidades y que a veces, de manera volcánica, desgarran las delgadas montañas del presente y arrojan, como materia ardiendo, un súbito fuego de siglos, inesperado y al mismo tiempo inexorable. De igual forma podríamos llamar intralenguaje a ciertas propiedades de los nombres, propiedades tumultuosas que preñan la barriga a esos nombres, los fuerzan, los agrietan, hasta obligarnos a saber que el lenguaje es en verdad otro rostro del universo, que las frases son sistemas solares, que hay palabras majestuosas y rítmicas cuyo ímpetu suntuoso y pausado se parece al de los planetas. Quien no se atreva o no sepa intuir la bárbara grandeza que pudorosamente se comprime y habita en la inestable frontera de los nombres, no tan sólo carece de la acongojante alegría de gozar un poema, sino también, quizá, carecerá del fragor de saberse parte del cosmos y del júbilo de comprender hasta dónde es sagrada su vida. Por eso —no sólo por terror— existen los mitos y los dioses. No es, en absoluto, casual que nuestra especie no tenga memoria de una sola cultura, en cualquier lugar de la Tierra, que careciera de dioses o de mitos; que no exista ni una sola nación que no conserve en su afán o en su memoria ritos, mitos o dioses.

Pocas naciones hay en este rompecabezas metafísico al que llamamos Occidente tan sembradas de mitos, de ritos y de dioses como la nación mexicana. Pisamos ciertas piedras y un gemido enigmático lleno de majestad y escalofrío parece mordernos los pies. Miramos tal ruina y una bandada de leyendas se nos agita delante de los ojos. Con-

templamos un templo derruido y no es la altura de la geología, sino las cavernas en que yacen los dioses derribados lo que acelera nuestra respiración. Hojeamos un códice, nos asomamos a una excavación, deslizamos nuestra atención por un museo, o, simplemente, nos derramamos en la mano un amarillo reguero de granos de maíz, y las imágenes de los ritos sacrificiales, y el ruido de los mitos dormidos, y la bruma de las figuras de los dioses, se convierten en una rara brisa, como si cerca de la cara aleteara un desesperado quetzal. Quetzal, en lengua nahuatl, es el nombre de un pájaro; es el pájaro. Cóatl, en nahuatl, quiere decir serpeinte. Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, es a la vez un dios y un cimiento de la teogonía tolteca, azteca y maya, y un príncipe de Tula y una confluencia de muy diversas leyendas y un aspecto de la conquista y una palabra. Una palabra estereofónica que suena como música en el poema de las culturas mesoamericanas y que es parte de los cimientos de la conciencia nacional de México. ¿Quién era Quetzalcóatl? ¿Qué es Quetzalcóatl?

Un dios, un rey, un hombre

En su *Historia general de las cosas de Nueva España,* Fray Bernardino de Sahagún nos refiere que a Quetzalcóatl, «aunque fue hombre, teníanle por dios». Ambas formas de la realidad llamada Quetzalcóatl eran conjuntamente ciertas para la inmensa mayoría de los millones de habitantes que poblaban el México anterior a la llegada de Cortés. Según estimaciones de los historiadores más recientes, el número de indígenas que habitaban el México Central a principios del XVI se puede calcular entre 25 y 37 millones. ¿Cuántos de ellos tenían memoria oral o mágica del creador de los hombres, dios del viento y descubridor del maíz? Algunos de los fieles de aquel dios transmitirían a Bernardino de Sahagún, ya en los tiempos de la derrota, información que el viejo fraile —setenta y cinco años había vivido ya el leonés cuando publicara su *Historia general...*— anotó con escrúpulo de sabio: «Los atavíos con que le aderezaban eran los siguientes: una mitra en la cabeza con un penacho de plumas que se llamaba quetzalli; la mitra era manchada como cuero de tigre; tenía vestida una camisa como sobrepelliz, labrada (...); tenía unas orejeras de turquesas, de labor mosaica; tenía un collar de oro (...); llevaba a cuestas por divisa un plumaje a manera de llamas de fuego; tenía unas calzas desde la rodilla abajo, de cuero de tigre (...); tenía en la mano izquierda una rodela con una pintura con cinco ángulos, que llaman joyel del viento; en la mano derecha tenía un cetro (...); parecía, por donde se tenía, como empuñadura de espada. Era éste el gran sacerdote del templo». Con la mención de aquella majestad, los informantes de Sahagún ¿rememoraban a un dios milenario que figuró en las teogonías de diversas culturas sucesivas prehispánicas o recordaban a un príncipe de la enigmática ciudad cuyas ruinas formidables siguen llamándose con el nombre solitario y orgulloso de Tula?

Mil años antes de la fundación de México-Tenochtitlan se habría iniciado el culto a Quetzalcóatl. Salvador Toscano, en una impetuosa biografía de Cuauhtémoc, agrega que «un testimonio grandioso y bárbarico de ese culto quedó eternamente grabado en las piedras de Teotihuacan y Xochicalco, es decir, en dos viejos santuarios que en tiem-

pos aztecas eran ciudades de fantasmas. En la mitología indígena, Quetzalcóatl era una divinidad creadora, un dios que en los oscuros principios se solía asociar al viento *(Ehécatl)* y al que se suponía fundador del hombre mismo, pues habiendo robado los huesos de los antepasados los regó con su propia sangre para dar origen a la humanidad». Más tarde, disfrazado de hormiga, robaría del Cerro de la Abundancia (el Touacatépetl) un grano de maíz. Con ese grano de maíz se iniciaría la alimentación de los hombres. «En la mitología teotihuacana, el culto del dios Serpiente Emplumada apareció asociado al culto de otro dios benévolo, Tláloc, señor de las lluvias y de las cosechas». En otro relato —recogido por Garibay en su *Epica náhuatl*—, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca presidirán la teogonía del México Central, y ambos, convertidos en árboles, «levantaron el cielo y lo sostienen, tal como se halla hoy».

Los estremecimientos mitológicos que recordaban a aquel dios, Quetzalcóatl, son variados y la imaginación es suntuosa al consignar las diversas leyendas. Todas coinciden en agradecerles que los hombres nacieran de los dioses. Miguel León-Portilla, en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, recoge este poema: «Se refería, se decía, que así hubo ya antes cuatro vidas, y que ésta era la quinta edad. Como lo sabían los viejos, en el año 1-Conejo se cimentaron la tierra y el cielo. Sabían que cuando se cimentaron la tierra y el cielo habían existido ya cuatro clases de hombres, cuatro clases de vida. Sabían que cada una de ellas había existido en un Sol (una *edad*). Y decían que a los primeros hombres su dios los hizo, los forjó de ceniza. Esto lo atribuían a Quetzalcóatl (...) Este es nuestro Sol, en el que vivimos ahora, y aquí está su señal (...), allá en Teotihuacan. Igualmente fue este Sol de nuestro príncipe, en Tula, o sea, de Quetzalcóatl». La religión tolteca —más tarde los aztecas arrebataron o asumieron tanto esa religión como el idioma náhuatl— lleva el nombre de Quetzalcóatl presidiendo sus siglos. En la religión maya —la pirámide de Kukulkán, en Chichén Itzá, no es muy distinta de las de Teotihuacan— el dios del viento tiene un nombre que agrupa a dos palabras mayas: *Kukul* (pájaro) y *Kan* (serpiente). Las hablas diferentes nombran a un mismo dios del viento: la Serpiente Emplumada, *Quetzal-Cóatl*.

Una palabra, Quetzalcóatl, significó durante siglos un estremecimiento sagrado cuya memoria mágica hablaba del que buscó los huesos de los antepasados, los regó con su sangre y así formó la humanidad, la quinta forma de la vida. Una palabra, Quetzalcóatl, nombraba al dios del viento, al sostén de los cielos, al creador de la alimentación mediante un grano de maíz —durante siglos, y todavía hoy en parte, las culturas que habitaban los días y las noches desde el norte de México hasta el sur centroamericano fueron culturas del maíz—. Una palabra, Quetzalcóatl, atraviesa como un lento relámpago el sentido mágico de la vida de los indios de Mesoamérica. Es la misma palabra que servirá de nombre al príncipe de Tula, la ciudad misteriosa cuyo nombre es tal vez anterior a Teotihuacan. La memoria de Quetzalcóatl, el príncipe, entraría hereditariamente en las tradiciones orales entreverada y confundida con la memoria de Quetzalcóatl, el dios. Las investigaciones de los historiadores no consiguieron separarlos. La lógica no logró deshacer ese nudo. Quetzalcóatl, el príncipe de Tula, que fue un hombre real, reinó, gozó, lloró, se desterró de Tula, entró en el mar, dijo que volvería para iniciar el tiempo de la derrota y la desgracia. Quetzalcóatl era blanco y barbado. Y cuando los fieros aztecas vieron a Cortés y a sus gentes, que eran barbados y

eran blancos, creyeron ver a enviados de Quetzalcóatl: seres míticos, portadores de los malos presagios. Y antes de morir combatiendo, supieron que el quinto Sol caía en la noche, que esa *Edad* se acababa, que había ya comenzado el fin.

Una red de agujeros

Atribuir la conquista de millones de mexicanos al genio militar de Cortés es correcto, pero es insuficiente. El impetuoso número de aztecas a los que tan vertiginosamente sometieron los españoles se movían, en la paz (colonizadora y, *grosso modo,* nazi) y en la guerra, dentro de una teocracia militar, y ello no nos consiente suponerlos poco menos que inermes o cobardes, que no lo fueron nunca. Es cierto que Cortés supo entender la conveniencia militar de aprovechar las divisiones de los mexicanos y transformarlas en enfrentamientos. De hecho, cuando el 30 de mayo de 1521 Hernán Cortés inicia el asedio de México-Tenochtitlan (lo que hoy es México, capital federal), en el asedio, junto a no muchos españoles, figuran ochenta mil soldados tlaxcaltecas, animados por la venganza. Los aztecas eran odiados por la mentalidad de otras culturas sometidas por ellos, y arruinadas por tributos que desangraban su trabajo, desmoronaban a su orgullo y encendían sus humillaciones. A la llegada de los conquistadores, el azteca era el estado imperialista, y a Cortés no le fue difícil enfrentarle no tan sólo sus tropas —y sus armas extrañas, que serían temidas como mágicas—, sino también los numerosos miles de guerreros adversarios de los azteas, que en los asedios aportarían su fuerza numérica y todas las heridas de su memoria. Pero aun así la destrucción del imperio de los aztecas hubiera resultado más lenta. Algo terrible y mágico colaboró con el genio de Cortés, con sus armas de rara muerte, con sus aliados mexicanos, e incluso con las epidemias de enfermedades españolas (viruela, por ejemplo) que diezmaron a los mexicanos; algo que transformó al azteca en un guerrero no tan sólo dispuesto a combatir, sino dispuesto a ser vencido. No vencido tan sólo en la batalla: vencido de un modo más vasto: vencido como azteca. Entre los gritos y la sangre, la furia y el dolor, el azteca sentía que aquellos invasores misteriosos traían la desaparición del imperio, la aniquilación de sus dioses, el cumplimiento de todos los perversos presagios. Cuando Cortés y sus soldados dejan de ser considerados como Quetzalcóatl y sus dioses acompañantes para ser denominados *popolacas* (palabra náhuatl que equivale a «bárbaros»), los presagios funestos ya han encarnado en el guerrero azteca, se han convertido en pesadumbre. En ese instante el azteca ya no combate solamente contra los españoles, a quienes aún podía oponer la bravura; ya no combate solamente contra los tlaxcaltecas, a quienes hubiera podido vencer ayudado simplemente de la costumbre: combate ya con su destino, y nada puede contra él. Y no logra olvidarlo mientras recorre el camino del exterminio.

A Cortés le precedieron el viejo temblor mágico de la palabra Quetzalcóatl y diversos «presagios y portentos» que, ocurridos años antes de la llegada de los españoles, habían aminorado la soberbia imperial del azteca y habían inaugurado en él una carcoma lenta de desconcierto y de temor. Tales presagios (una espiga de fuego sobresaltando el cielo, un templo que enigmáticamente fue devorado por las llamas, una zona

de agua que hirvió en el centro de un lago, los gritos de mujer que agujerearon el manto de la noche, visiones de un tropel de hombres misteriosos que montaban en una misteriosa especie de venados), tales presagios anunciaban —pero de un modo desapacible y terrorífico— el regreso de Quetzalcóatl. Mas cuando el comportamiento codicioso y cruel de los extraños extranjeros (Quetzalcóatl, en tanto que dios, lo fue benefactor; como príncipe de Tula, fue bondadoso, no consintió sacrificios humanos y colmó a Tula de fortuna y de bienestar, según relatan las emocionadas leyendas), probó que era imposible que Cortés fuese Quetzalcóatl, como en principio habían supuesto desde el rey Moctezuma hasta el último azteca, y cuando los compañeros de Cortés dejaron de ser dioses para ser popolacas, «en el corazón de Motecuhzoma nació entonces la angustia». Con esa angustia había de ser compuesto uno de los poemas de la derrota de los aztecas más sobrecogedores de la poética mesoamericana: *icnocuicatl,* un «canto triste» que al ser cantado como un himno prueba la dimensión profunda del trauma del guerrero azteca al arrojarse en un combate que su corazón ya ha perdido: «...En los caminos yacen dardos rotos, / los cabellos están esparcidos, / destechadas están las casas, / enrojecidos tienen sus muros. / Gusanos pululan por calles y plazas / y en las paredes están salpicados los sesos. / Rojas están las aguas, están como teñidas / y cuando las bebemos son como agua de salitre. / Golpeábamos en los muros de adobe / y nos quedaba por herencia una red de agujeros. / En los escudos fue nuestro resguardo / pero los escudos no detienen a la desolación...»

Cuando en 1524 los franciscanos llegados a la recién conquistada Tenochtitlan condenan las creencias religiosas de los aztecas ante señores, sabios y sacerdotes mexicanos supervivientes, un sabio o sacerdote azteca, con abrumado orgullo, reinvindica la sagrada vejez de su cultura, y, como cerrando el *icnocuicatl,* el «canto triste», agrega: «¡Déjennos pues morir, / déjennos ya parecer, / puesto que todos nuestros dioses han muerto!». Como anota Miguel León-Portilla en su libro *El reverso de la Conquista:* «No hay que olvidar que los aztecas eran los seguidores del dios de la guerra, Huitzilopochtli; que se consideraban a sí mismos escogidos del Sol y que hasta entonces habían creído siempre que su misión cósmica y divina era someter a todas las gentes de los cuatro rumbos del universo. Quienes se tenían por invencibles, el pueblo del Sol, el más poderoso de América Media, tuvo que aceptar la derrota. Muertos los dioses, perdidos el gobierno y el mundo, la fama y la gloria, la experiencia de la conquista significó algo más que tragedia, quedó clavada en el alma y su recuerdo pasó a ser un trauma». Es útil no olvidar tampoco que, junto a la derrota de Huitzilopochtli, el dios de la guerra, en la conciencia del azteca vencido permanece la apesadumbrada extrañeza de la ausencia de Quetzalcóatl, el dios benefactor: el dios tolteca que, siendo a la vez un dios y un príncipe mediante un sincretismo que aproxima al dios a los hombres y diviniza al príncipe, había prometido volver entre los pliegues de los siglos. El dios tolteca que los aztecas asumieron para su teogonía. El dios tolteca/azteca al que confundieron con Cortés. El dios que resultó no ser Cortés. Que nunca vino. Que dejó solos a los mexicanos en la hora de su fin del mundo: ese dios que había sido el creador de los hombres. Ese príncipe bondadoso que había colmado de mercedes la cultura de Tula. ¿Cómo era Tula gobernada por Quetzalcóatl?

El remordimiento

Como ya lo dijimos, la conquista de México por los invasores españoles y, con ella, la aniquilación del imperio de los aztecas, no se debió tan sólo a la serie de hechos que los historiadores pueden denominar, con justicia, objetivos: el genio militar de Hernán Cortés, su alianza con los indios enemigos de los aztecas, las epidemias que diezmaron a los resistentes. En la caída al abismo del imperialismo azteca intervino también la complejísima relación de su cultura teocrática con el dios Quetzalcóatl. A la llegada de los españoles, la relación del azteca con Quetzalcóatl es a la vez esperanzada y temerosa. Cuando los emisarios de Moctezuma informan de que Cortés puede ser Quetzalcóatl, Moctezuma (y con él todo el mundo azteca) siente que esa invasión, o ese regreso, puede significar el cumplimiento de la profecía que en Tula se produjo siglos atrás (la profecía asegura que Quetzalcóatl regresaría, y con él una felicidad y una abundancia míticas y sagradas), pero puede también significar el cumplimiento de presagios funestos que, en la mente guerrera del azteca, pudieron mencionar a una presentida venganza de los toltecas dominados. Cuando el príncipe Quetzalcóatl huye de Tula, promete regresar, y se supone que para restaurar la dicha de la vida. Mas la promesa es hecha a los suyos, los toltecas de Tula. Siglos después, los aztecas (procedentes al parecer, del norte, de lo que hoy serían territorios de Norteamérica) dominan y someten la cultura tolteca, les arrebatan el idioma náhualt y, con él, el dios Quetzalcóatl. Con este robo heredan la promesa de Quetzalcóatl y la esperanza de una arcadia tolteca; pero, puesto que se trata de un robo, asumirán también la posibilidad de que con la vuelta del sacerdote-príncipe-dios llamado Quetzalcóatl sobrevenga una especie de venganza sagrada. Para el azteca, pues, heredero y ladrón de un dios tolteca, el regreso de Quetzalcóatl será a la vez una esperanza y un suceso amenazador.

El sacerdote Quetzalcóatl había nacido en un año *uno ácatl (1-Caña).* La entrada de Cortés en México se produce también en un año *uno ácatl.* Se cumple así la profecía; pero, a la vez, la coincidencia (que en la mente mágica del azteca teocrático no sería coincidencia, sino lenguaje inexorable de los siglos y de los dioses) pone en pie los presagios más funestos que la conciencia mágica y guerrera, dominadora y sanguinaria del azteca, elaborara con horror. En su mentalidad teocrática y en su memoria orgullecida, pero también ensangrentada por las dominaciones, no es impropio conjeturar que se aposentara la Culpa. Cortés (es decir, Quetzalcóatl) pudo ser el espejo de esa culpa. La angustia de Moctezuma ante Cortés ya no era la angustia personal de un mandatario ante un enigmático enemigo que tal vez acudía a cumplir una profecía y a devolver a los toltecas una felicidad que los aztecas habían exterminado mediante la dominación: era, más vastamente, la angustia de toda una cultura que se sabía poderosa a través de la tiranía. La rebelión suicida de Cuauhtémoc contra los españoles no es ya tan sólo la desesperación de un príncipe que pretendiera llevar a sus súbditos a la victoria o a la muerte: es el desesperado aullido de un pueblo que sospecha —que sabe— que su futuro se ha acabado. En la disposición crispada del azteca a perecer no sólo como ejército, sino también como conjunto de tradiciones y de leyes, interviene un seísmo espiritual al que quizá podamos denominar remordimiento. Escribe Jacques Lafaye que «Moctezuma tomó a Cortés y a los españoles por descendientes de los toltecas que ha-

bían acompañado al Quetzalcóatl de Tula a su exilio, y que venían a cumplir la profecía, a reclamar por la fuerza el reino de los antepasados». Si Tula, bajo Quetzalcóatl, había sido feliz (lo proclaman así las leyendas de la abundancia) y ellos, los aztecas, robadores del dios de Tula, adoraban a Quetzalcóatl pero esclavizan al tolteca, que lo había adorado primero, la dicha que prometiera Quetzalcóatl pudiera tansformarse en la desdicha del azteca. La dominación había sido total: la desdicha sería total.

El azteca morirá combatiendo; pero en el mismo instante de empuñar las armas con que habrá de morir, algo enigmático y póstumo acompaña a su furia. La furia del azteca contra los españoles (y sobre todo, contra los aliados aborígenes de esos guerreros de otro mundo) es la furia de un guerrero excitado por la fuerza del enemigo: pero es también la cólera de un tirano humillado por el remordimiento. Es, en fin, la furia —vencida de antemano— del indio que ha adorado a Quetzalcóatl ***después de deshumanizarlo.*** El Quetzalcóatl de Teotihuacan, el Quetzalcóatl de Tula (El Quetzalcóatl tolteca) había sido benefactor, piadoso, y había proporcionado a su pueblo la paz y la abundancia. Escribe Salvador Toscano que Quetzalcóatl «acabó por pasar a la historia como expresión de castidad y sabiduría, pues fue él quien enseñó a los toltecas el primero de sus oficios, el arte de los metales, la cerámica, la riqueza y el engarce de las piedras, así como la factura de los mosaicos de plumas preciosas. Como sacerdote sólo oraba con ayunos y mortificaciones a los dioses del firmamento, sin consentir en ningún modo sacrificios humanos»: sacrificaba aves, culebras, mariposas. El Quetzalcóatl de Tenochtitlan, el Quetzalcóatl de Tlatelolco (el Quetzalcóatl azteca) se ha desplazado hacia una sociedad asentada en la dominación imperialista, explotadora y sanguinaria, y hacia una teogonía que consiente, que exige, el ritual de sacrificios humanos en masa. Quetzalcóatl, nacido (como ser real, como sacerdote de Tula) en un año ***uno-ácatl*** (año 947 de nuestro calendario) hubo de huir hacia el Este, «donde el agua se junta con el cielo». Ese lugar se llama hoy Golfo de México. Comunidades seculares, representantes de tendencias militaristas que acabaron por imponerse a Mesoamérica, fueron quienes habrían hecho desplazarse hasta Yucatán a muchos seguidores de aquel dios-sacerdote, Quetzalcóatl, el hombre y mito bondadoso. Y de pronto, por entre los pliegues de los mitos y de los siglos, aparece Cortés. Viene precisamente por el lugar «donde el agua se junta con el cielo», por el Golfo de México; y desembarca en Veracruz en un año ***uno ácatl*** (año 1519 de nuestro calendario). No importa demasiado que el azteca comprendiese al final que Cortés no era Quetzalcóatl. Importa más el advertir que el genio militar de Cortés, sus aliados indígenas viejamente enemigos del azteca, las armas formidables y las enfermedades epidémicas colaboraron con la tiniebla de un oscuro remordimiento. Quetzalcóatl, creador de los hombres y descubridor del maíz, su alimento; artista y bondadoso, enemigo del sacrificio humano... había sido robado y deshumanizado; había sido transformado en un engullidor de sangre humana y en parte de una teogonía que no proporcionaba consuelo al sometido, sino horror, humillación y esclavitud. El imperialismo azteca quizá viniera siendo lenta y secretamente erosionado por la culpa. Tal vez cuando el azteca se dispone a combatir y desaparecer, a matar y morir y desmoronarse en la noche, Quetzalcóatl, el príncipe de Tula, el dios de Teotihuacan, se despega de la terrible teogonía azteca y regresa a su origen remoto mirando desde las alturas a toda Mesoamérica con una congoja infinita y una misteriosa bondad.

Tula

A su llegada, los aztecas encontraron una Tula vacía, una ciudad sagrada en sombras, un silencio abultado por los siglos, las interrogaciones y la piedra majestuosa. Como en el caso de la ciudad de Teotihuacan, vacía también y sobresaltada por el misterio y el silencio a la llegada del azteca, los historiadores no se resignan a consentir que sea el enigma lo que explique la soledad de la ciudad de Tula, y proponen sequías, epidemias y luchas militares que justifiquen esa soberbia soledad. Sin embargo, el misterio se resiste a esas violaciones. Teotihuacanos y toltecas habitan en el valle de México mientras Teotihuacan y Tula mostraban al azteca sus piedras solitarias, y ni un supuesto vencedor de esas supuestas guerras tomó como botín a esas ciudades. La historiografía rellena como puede los agujeros de esa perplejidad. Pero es un hecho: cuando los aztecas bajaron desde el norte, Teotihuacan y Tula sólo les opusieron un silencio de piedra. Con esa suavidad con que a veces se enmascara la astucia, los aztecas se establecen en el lago Texcoco, se apropian lentamente de la lengua y la cultura náhuatl, se organizan militarmente en torno a su dios principal, Huixilopochtli (a quien los españoles llamarían *Huichilobo*), conquistan uno a uno todos los pueblos confederados que les habían precedido en el valle, fundan su propia capital, Tenochtitlan, y, en fin, organizan su imperialismo en Mesoamérica. Al apropiarse de la lengua y la cultura toltecas se apropiarían de Quetzalcóatl. En Tula, vacía a la llegada del azteca y vacía en la actualidad, habitó y reinó Quetzalcóatl, el sacerdote, el rey, y quizá no usurpando, sino encarnando el nombre de Quetzalcóatl, el dios.

Durante su reinado, y atendiendo a la versión de Angel María Garibay, apoyada en el manuscrito de Bernardino de Sahagún y en los *Anales de Cuauhtitlan,* en Tula «Todo era abundancia y dicha; no se vendían por precio los víveres, todo cuanto es nuestro sustento. Es fama que eran tan grandes y gruesas las calabazas y tenían tan ancho su contorno que apenas podían ceñirlo los brazos abiertos de un hombre. Eran tan gruesas y largas las mazorcas del maíz cual la mano del metate (...) También se criaban allí aves de rico plumaje: color de turquesa, de verde reluciente, de amarillo, de pecho color de llama. Y aves preciosas de todo linaje, las que cantan bellamente, las que trinan en las montañas. También las piedras preciosas y el oro eran vistos como si no tuvieran precio: tanto era el que todos tenían (...). Todos los moradores de Tula eran ricos y felices; nunca sentían pobreza o pena, nunca había hambre entre ellos, y las mazorcas mal dadas se destinaban a calentar el baño...» Y ahora el viajero, como siglos atrás le ocurriera al azteca, contempla a esa ciudad sagrada y solitaria y se pregunta por qué está vacía. En la zona arqueológica (muy cerca de la actual Tula de Allende, del estado de Hidalgo, entre México y Querétaro) los ojos del viajero reciben restos de templos en forma de pirámides truncas, estelas de piedra labrada con figuras de dioses (entre ellas la de Chac Mool, el dios tolteca de las lluvias) y, sobre una plataforma de piedra, que fue templo central de Quetzalcóatl, los ojos del viajero ven erguirse unas figuras gigantescas, portadoras de un severo candor, que hoy llamamos atlantes, y que fueron quizá columnas para el techo del templo. El viajero se aproxima a esas moles de piedra, comprueba que su cabeza asombrada y contemporánea alcanza la altura de la rodilla del atlante; mira al espacio abierto, las débiles llanuras, la luz de este atar-

decer mitológico, y siente como si estas figuras imantaran la lejanía, como si para estos hieráticos e inocentes atlantes las distancias fueran un rebaño de ovejas apiñadas en torno a sus pastores: las piedras milenarias de Tula.

Dos palabras supremas gobernaban en Tula la vida y la conciencia de los hombres: Tezcatlipoca, dios de la guerra, y Quetzalcóatl, dios benefactor. Eric Wolf opina que hacia fines del siglo X la enemistad entre los seguidores de ambos dioses, que, en realidad, supondría un inexorable antagonismo «entre los defensores de la sociedad teocrática y los grupos seculares, representantes de las nuevas tendencias militaristas (...), llevaría a que los partidarios de Quetzalcóatl emigraran hacia el Yukatán, en donde se les conoce con el nombre de Kukulkán». La derrota del dios pacífico iniciaría la práctica de los sacrificios humanos y dejaría en la memoria colectiva la nostalgia de un tiempo arcádico y la esperanza en el regreso de Quetzalcóatl. Nostalgia y esperanza que fundamentan, con mayor solidez que los muros de piedra, las leyendas que se recogerán más tarde en el *Ciclo de Quetzalcóatl*. A principios del siglo XII, y al parecer a manos de pueblos chichimecas, Tula fue destruida. La destrucción de la ciudad quizá inicia la inmortalidad de su dios-sacerdote-rey: la arqueología ha encontrado santuarios a Quetzalcóatl en Calixtlahuaca, Coatépec Chalco, Ecatépec, Tenayuca, Toluca y Teotihuacan (del estado de México); en Tepoztlan y Xochicalco (en el estado de Morelos); en Cholula (en el estado de Tlaxcala); en Teayo (Veracruz), y aquí, en el estado de Hidalgo, en las ruinas de Tula. «Y más tendía el dicho Quetzalcóatl —escribió fray Bernardino de Sahagún— todas las riquezas del mundo de oro y plata y piedras verdes (...) y los dichos vasallos del dicho Quetzalcóatl estaban muy ricos.» Todo lo barrieron los siglos. Tras la furia chichimeca (si es que fueron los chichimecas quienes destruyeron a Tula: la historia y la leyenda en México se entrelazan con la interrogación, quizá para que el pasado y los dioses y las palabras conserven una inmortalidad enigmática), los aztecas reinaron, tal vez sobrecogidos, entre estas piedras silenciosas. Serían después los españoles quienes agregarían su furia a la de pueblos y siglos y tormentas. Y ahora el viajero adelanta las manos para tocar la piedra de que están hechos los atlantes, adelanta las yemas de los dedos en un anhelo de tocar en la piedra un mundo que ya ha sido, en un anhelo de tocarle a estas piedras su ebullición de siglos y de dioses, de voces y de lágrimas. Cuentan que Quetzalcóatl, al abandonar Tula, por un instante renunció a ser un dios, e incluso un rey, y lloró como un hombre. Y ahora avanza las manos el viajero, muy despacio, fascinado por la dura inocencia de la piedra, y sabe que al tocarla pone sus yemas donde las puso Quetzalcóatl, que está tocando una parte del laborioso corazón de México, que está tocando a la desgracia y a la inmortalidad. Acaricia la piedra, recuerda a Quetzalcóatl y siente una congoja extraña que no parece suya, que podría ser de algún tolteca exterminado por la calamidad y resurrecto en la memoria o la venganza. El viajero, europeo en Tula, siente lo que han sentido todos los viajeros del mundo: que quizá todos los dioses significan un solo dios, que quizá todos los muertos son mis antepasados, que toda vida humana camina sobre un breve pentagrama de siglos. ¡Que los hombres te guarden, Quetzalcóatl, oh Quetzalcóatl!

FÉLIX GRANDE

Poemas*

Araña

Por cada uno que mira, en el espejo siempre hay dos:
uno que mira y otro que está muerto.

El que mira sospecha que está siendo atrapado
por la trama absorbente de la perspectiva.

Y el que está muerto ríe.

Nudo

Las miradas han ido acumulándose
para formar sobre el vacío más dócil
el lazo retorcido de la imagen que habla
del lazo que se enreda
sin objeto, tan sólo
para que un día, al apretarse tanto
y humedecerse sobre la mascarilla
de un rostro muerto, el nudo
se deshaga suavemente
y las miradas libres se den cuenta
de un detalle imprevisto en el paisaje.

Glosa

Dialogo con el hombre que siempre va conmigo,
pero también con la mujer, algo mayor que yo, parca en palabras,
que va conmigo muy atenta al presente,
y dialogo con el adolescente visionario
todavía empeñado en ser el único que siempre va conmigo,
incapaz de escuchar a un viejo delgado y elegante
que me acompaña ironizando sobre mis horrores al vacío.
Y aún debe haber otros.

* Del libro inédito *Es decir.*

Quien habla solo así, repleto de interlocutores,
espera no morir, porque alguno de ellos quedará,
a lo mejor el más inadvertido,
que espera la ocasión de irse solo
hablando con el hombre que siempre irá con él,
y la mujer, y los demás, entre quienes también
podrá escaparse alguno,
y así sucesivamente.

Lectura

De pronto, levantar la vista de este libro
y ver la luz del día siguiente de haber muerto,
los tejados barridos por el humo invernal,
los gorriones con su idéntica prisa de desconfiados,
esta habitación con su franja de sol y sus cactus lentísimos,
esta mesa de segunda mano,
este libro anotado al margen,
estas anotaciones,
este margen.

Agosto del 50: Pavese

El desnudo tendido en la playa a medio día
ve cómo el sol está empeñado en un atardecer irrepetible
noventa grados más atrás, ante un muchacho oscuro
vestido con apaños de ropa de su padre,
y cómo al otro extremo del compás
amanece por fin para un anciano insomne
que durante un día más puede intentar aún
llegar a tiempo a cada instante que ha vivido.

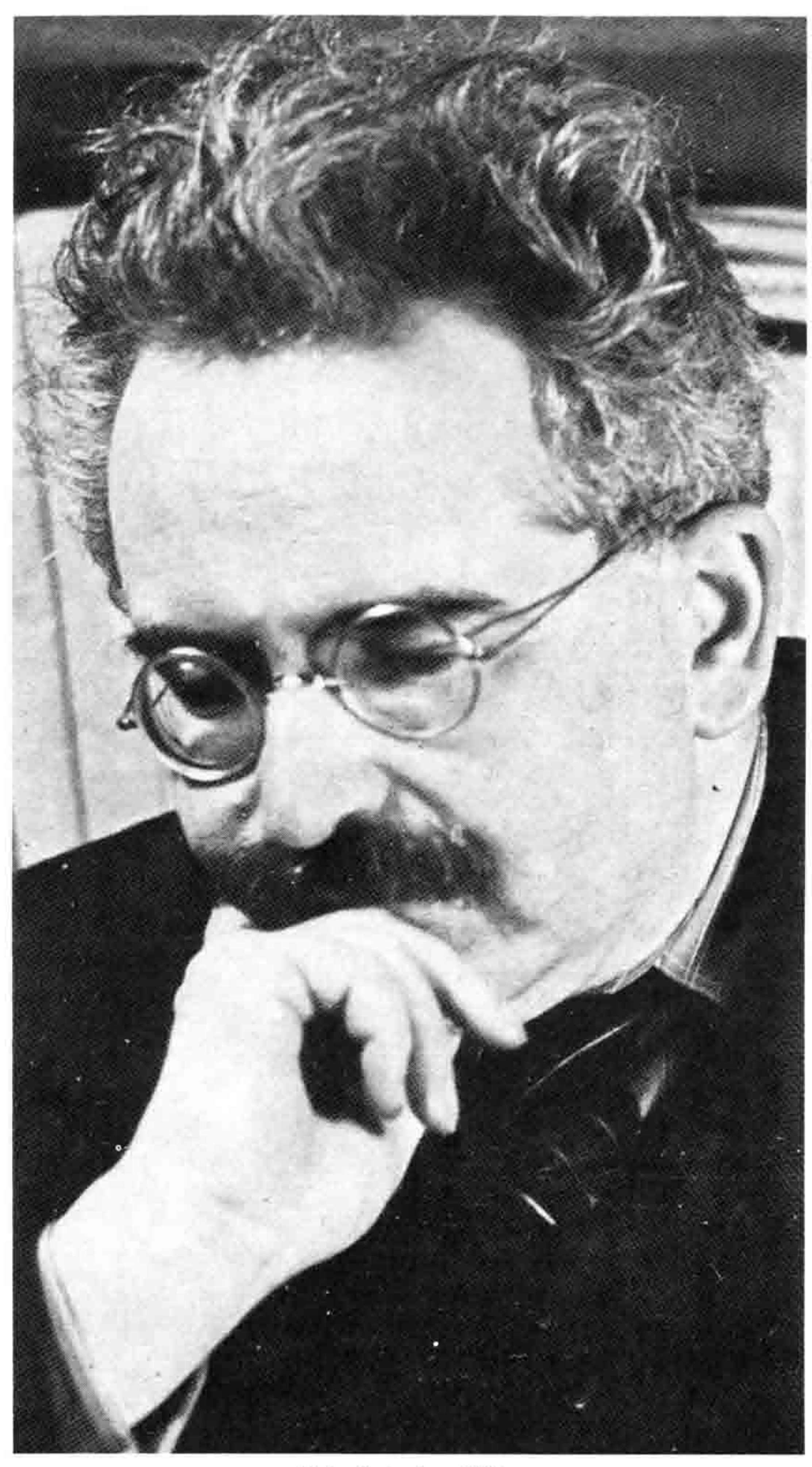
Suena un disparo, y al volverse
las tres miradas a la vez, ven roto
el dorado cordón umbilical
que une la luz al mito.

Página de Diario

Qué día, este que acaba, para tacharlo pronto,
qué día de luz intemporal con su sombra de siglos,

con su espejismo en el asfalto, su amenaza de bomba
y su inaudible voz en off detrás de alguien que mira mientras pasa,
qué día para escribir en el diario «nada a reseñar»
mientras la mesa se derrumba y los cristales saltan,
qué día para irse sin decírselo a nadie,
irse a mañana mismo, donde ya haya pasado
el cansancio que me une para siempre a este día.

PEDRO PROVENCIO



Walter Benjamin en 1938

Discurso interrumpido sobre Walter Benjamin

Primera interrupción

Hay una imagen tópica de Walter Benjamin (1892-1940) según la cual fue escritor de una inconstancia enfermiza, cuya escritura es entrecortada y discontinua por defecto. Pero, invirtiendo el orden y la valoración, puede dibujarse la imagen contraria, la de un pensador que confía en la teoría crítica, en tanto lo es por insumisión a sistemas y dogmas, por una suerte de perpetua y abierta disponibilidad del discurso ante las perpetuas aperturas de lo real.

Adorno creía que el gran tema de WB era la reconciliación de la historia con el mito, o sea la vuelta a la consideración de los hechos culturales como naturales. En cierto modo, ésta es también la empresa robinsoniana de Freud. En efecto, el psicoanálisis lee, bajo la fluencia de la historia, la remanencia del mito, una suerte de prehistoria irresuelta, recurrente, que hace del adulto un niño que no puede crecer y sigue balbuceando y haciendo pucheros.

Werner Fuld prefiere ser preciso y definitorio:

> WB nació en la alta burguesía y permaneció en ella, aunque proletarizado, y siempre fue un burgués; supo que no podía dejar su clase. Fue un intelectual que traicionó a su clase pero que no la cambió por otra.

En carta a Gershom Scholem (17 abril 1931) se autorretrata:

> Un náufrago llevado por los restos del naufragio, encadenado al palo mayor, ya agotado, pero al que resta la chance de hacer una señal de salvación.

Para Ernst Bloch el pensamiento de WB es como una tijera: un discurso con dos hojas cortantes que, al cisurar, se afilan mutuamente.

Niño mimado, burgués que no puede ser adulto proletario, náufrago que intenta salvar lo insalvable, historiador que asume la carga del mito, mitólogo que asume la carga de la historia, una hoja afila a la otra y ambas van cortando un discurso interrumpido con la forma de esos *confetti* que se arrojan al aire en las fiestas multitudinarias donde se celebra el fin del tiempo y la regeneración del pasado.

Sus escritos fueron recogidos despues de su muerte y se empezaron a publicar, por inquietud de Adorno y de Scholem, en 1955. Este es el Benjamin adorniano, que en los años sesenta empieza a ser cuestionado por los jóvenes turcos de la izquiera alemana (sobre todo los de la revista *Alternative*). Es conocido el asunto de que Adorno y, en general, los del Instituto de Investigaciones Sociales, censuraron algunos pasajes de WB antes de publicarlos (especie indignante desmentida por Leo Löwenthal, pero que parece tener base documental). La lectura adorniana de lo que pudiera haber de marxista en WB es lo que más fastidió a la juventud del sesenta.

Lo cierto es que la documentación sobre WB es tan intermitente como su obra, lo cual no deja de ser armonioso.Ahora, desde 1977, contamos con la edición monumental de los *Gesammelte Schriften,* en la casa Suhrkampf, al cuidado de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser, sobre la base de lo recogido por Adorno y Scholem (cuatro volúmenes divididos en más tomos). Pero de sus mil cartas sólo hay publicadas 350. Tenemos también el libro de Scholem *(Walter Benjamin die Geschichte eines Freundschaft,* 1975) y la biografía de Werner Fuld *(WB zwischen den Stühlem,* 1981), pero poco más. Su mujer Dora, muerta en Londres en 1964, no dejó nada escrito. Su amiga Jula Cohn quemó sus cartas al casarse en 1925 con Fritz Radt. WB aparece fragmentariamente en algunos libros de recuerdos que serán citados en su lugar. La memoria de los suyos es también intermitente.

El fragmento como género, el discurso interrumpido, las *minima moralia* no son pedazos de un todo que no pudo ser, son unidades formales en sí mismas. Nacen en la quiebra de la idea teológica de sentido que es propia de nuestro siglo, anunciada por Montaigne, Kierkeggard, los románticos alemanes, Nietzsche, y practicada por Valéry, Ortega, Borges, Octavio Paz, Antonio Machado (o Juan de Mairena) y tantos otros: interpretar ya no es descifrar el sentido como un todo dado, positivo y previo al discurso, porque la realidad ya no es una plenitud significante. Lo que significa es el discurso de la explicación, su literalidad abierta, productiva de sentido en acto. Cuando deja de decir, se forma un hiato, ya que no hay un soporte de sentido que está fuera, en el cielo o el infierno de las ideas plenas y compactas. Estos hiatos van dando al tanteo significante ese carácter de interrupto que propone Benjamin.

Una filosofía de la historia

Hay dos historias para WB: una es el pasado del que somos la continuidad, la historia universal de la que se arranca la historia pura y simple, la historia inmediata, sin mediaciones, sin *Vermittlung:* una historia que está ahí *(da ist),* tirada en el tiempo, Dios sabe por quíen y cómo: la existencia histórica. La otra historia es el presente, la actualidad *(Jetztzeit),* el tiempo mesiánico y pleno, opuesto al hueco y homogéneo del mero transcurrir existente. Para este presente, el pasado no ha pasado, es una tarea, una labor redentora, pues lo que resta de él es un clamor en el desierto, levantado por las víctimas de la historia. Claman por la interrupción de su curso, por la revolución, que se produce, de modo inexplicable, cuando se quiebra la continuidad heredada. Los oprimidos, movidos por el odio, se sublevan. He aquí a Blanqui, no a Kaustky (al menos, así lo entiende Rainer Rochlitz).

Estas propuestas póstumas de WB fueron rechazadas con horror por sus amigos del Instituto, que condenaban su mesianismo judaico en nombre de Marx. WB había caricaturizado el materialismo histórico, representándolo bajo las especies de un teólogo que enseña a jugar al ajedrez a un autómata. La ciencia de la historia sería la preocupada por su rutina, por su ruta consabida, por seguir el mismo camino del pasado. Esto a WB no le interesa.

A WB le interesa la revolución, pero en sentido opuesto a la dialéctica marxista:

la revolución no es el emergente o resultado de la historia, sino, al revés, su ruptura, mediante la cual el hombre recupera la felicidad perdida, liberándose del peso de la historia cristalizado en la sociedad.La revolución es el salto del tigre, pero no hacia el futuro, sino hacia el pasado, hacia el momento en que no existe la opresión institucionalizada en derecho (cf. Nietzsche: el verdadero progreso es la reacción, hay que volver al estado de naturaleza, repristinar el tiempo y dejar en libertad a la voluntad de dominio).

Movido por el odio y el espíritu de sacrificio, el hombre se deshistoriza en la revolución, restaura la hora cero de la historia. La dinámica de ésta se detiene, la naturaleza vuelve a ser sagrada, cesa la violencia de los hombres sobre sí mismos y sobre el medio, éste retorna a ser finalidad y no instrumento gratuito al servicio de fines humanos. La teoría crítica es, sobre todo, crítica de la Ilustración y del hombre histórico. Verdadero progreso, entonces, no es la línea de continuidad, sino su interferencia. De nuevo, la categoría de interrupción (cf. Rolf Tiedemann).

WB ve la historia en una perspectiva ácrata, catastrofista, judaica, teñida del *spleen* que es el sentimiento correspondiente a una catástrofe que no cesa. La grafica en esta imagen:

> El curso de la historia, tal como se presenta bajo el concepto de catástrofe, no puede pretender sobre el filósofo más que ser el caleidoscopio en las manos de un niño. Cada vez que lo hace girar, un orden se destruye y es reemplazado por otro nuevo. El caleidoscopio debe ser roto.

Romper el caleidoscopio es romper con todos los órdenes, librar al hombre del sometimiento a la idea misma de un orden. He aquí lo ácrata de la filosofía benjaminiana de la historia. Pero, como el momento de la supresión del orden no llega nunca, como —judaicamente— el Mesías es una promesa que no se cumple, entonces la historia sólo se puede encaminar a la catástrofe.

El interés de WB por el origen de la tragedia barroca alemana es familiar a dicha filosofía: la Historia es una historia trágica, cuyo final obligado es el Juicio Final. Tal vez, lo que movía a WB a seguir en este camino, era el mundo histórico que le (nos) tocó (toca) vivir: un armatoste barroco y trágico que parece advertir su propia catástrofe. Ahora bien ¿advertirla es la mejor manera de evitarla? ¿Considerarla trágicamente es la mejor manera de no evitarla?

WB y su amigo Scholem discurrían sobre esto en 1934, el primer año del nazismo. Eran dos judíos hablando de un tercero: Franz Kafka. El mundo de Kafka es el mundo de la Revelación pero que, en lugar de llevar hacia la Redención, lleva a la Nada. La Revelación es problemática porque no se puede actualizar en Redención. Otra vez: el Mesías ha dicho que vendría, pero no vendrá nunca.

Es pensable que Scholem y Benjamin divergieran. Scholem era judío pero no ácrata. Veía la sabiduría como tradición, transmisión irreflexiva de un saber que se supone fundado en la mencionada Revelación. El saber puede pensarse pero así no aumenta: sólo genera comentarios. Kafka, o el truco de Kafka es, para Scholem, decir que el texto sagrado, el texto revelado, se ha perdido, y dar sólo su comentario. Conocemos la jurisprudencia, pero no la ley. Kafka era, también, un interruptor, había puesto en crisis la Revelación creando la discontinuidad entre la ley y la glosa. Esta es clara. Pero

aquélla es la total tiniebla. Del lado ácrata de Kafka, ante la desesperación de Scholem, cae Benjamin.

¿Intentó WB conciliar su mesianismo judaico con una visión marxista de la historia y con un existencialismo de corte heideggeriano, la historia como el ser-ahí o existencia pura del presente? ¿O, más bien, es Adorno quien intenta salvar para el marxismo al judío Benjamin?

El Mesías no vendrá, convirtiendo la Historia en una nostalgia mesiánica o *spleen* de catástrofe. Pero ¿qué se dirá en el Juicio Final? ¿Seremos los hombres absueltos de nuestros pecados capitales, o sea el lenguaje y la historia, los que estoy cometiendo al escribir estas palabras y tú, lector, al leerlas? Si hemos caído, nos levantaremos el día del Juicio, daremos el salto del tigre que nos permitirá recobrar la altura perdida. En tanto el juez no aparece, somos una multitud pesada y opaca que no puede ser salvada, para la cual las noticias de la ciencia nunca son la Buena Nueva y las bellezas del arte, un mero entretenimiento en la vana espera, una habladuría para matar heideggerianamente el tiempo. En esta opacidad de una vida sin redención se puede inscribir un auténtico materialismo histórico. Dejémoslo aquí. En esta pesada y opaca palabra: *aquí.*

El Mesías no vendrá: menos mal. El crea la historia de la nada y la perfecciona, es decir que la colma de sí misma, pero también la anula, pues la perfección inmoviliza y la historia es dinámica, es historia de imperfecciones y carencias. Nada histórico puede surgir del Mesías: el Reino de Dios no puede ser el *telos* de la historia, salvo que ésta se dirija a la consumación, o sea al aniquilamiento, en cuyo caso el Reino de Dios estaría detrás (¿en?) la catástrofe final.

Como se ve, la historia es misteriosa, como esos *misterios* medievales, puestas en escena de la divina comedia del tiempo. La naturaleza es muda, el Juicio no ha llegado, el tiempo es postergación perpetua, enigma sin Dios, ya que Dios, creador de la naturaleza y juez de la historia, también calla, divinamente distante (y mudo: en el infinito nada es audible). El filósofo y el artista, testigos, dan su declaración intermitente.

Las causas perdidas

Georg Lukács y WB coinciden en cierta teoría del héroe. La tragedia barroca estudiada por éste y la novela burguesa estudiada por aquél convergen en un héroe que se define por un mismo destino (cumplido o desgarrado): ser un individuo que se realiza como tal en medio de una sociedad que no se cumple como tal. Este héroe practica cierto «narcisismo de las causas perdidas». El héroe trágico sucumbe por no soportar el tiempo de la perfección: nace de una carencia (no tener un lugar en el mundo cotidiano) y no puede alcanzar la verdad (que no pertenece a la vida empírica, falaz, inauténtica). El héroe lukacsiano se destruye en una óptica pesimista, destrozado por la rigidez del mundo social. El héroe benjaminiano anuncia a los personajes de la novela política del treinta (Malraux), que parten hacia la guerra mesiánica (donde también se destrozan, pero activando la catástrofe para acelerar el fin del mundo).

También los rebeldes de buena familia, como WB, se fascinan por el rol de perdedores en el proceso del mundo.

El mal alumno

Se vincula normalmente a WB con la Escuela de Frankfurt. En verdad no se puede decir que las relaciones entre ambos fueron óptimas, pero eran, al menos, constantes. WB conoció en Frankfurt, en 1923, a Siegfried Kracauer, Theodor Wiesengrund (después Adorno) y Fritz Sternberg, de quien Bertolt Brecht aprendería luego algo de marxismo (cerrando el ciclo, WB se relacionaría con Brecht y sería, tal vez, el primer teórico de su estética teatral). Ese mismo año se fundó el Instituto, con el mecenazgo de la alta burguesía profesional y comercial judía alemana (el institutor fue un argentino, cuándo no, Félix Weil, exportador de trigo y estudioso del marxismo, que se volvió a la Argentina en 1930 por asuntos de familia y nunca tuvo incidencia intelectual en el grupo, siendo su líder, en este sentido, Max Horkheimer, y contándose con unos 30.000 dólares anuales de renta para la fundación). Revolucionario y marxista, aunque no partidario, el Instituto se vio obligado a peregrinar judaicamente por Suiza, Francia, Londres y Estados Unidos, recalando en la capital del capital para convertirse en su más exquisita conciencia crítica, el mandarinato germánico de Nueva York.

En un país antisemita como Alemania, de un antisemitismo visceral y populista, el judío estaba obligado a construirse una posición social sólida que le sirviera de compensación. Las finanzas, las profesiones liberales, la cultura eran vías de escape hacia altos lugares ya que no podían conducir a la administración civil, al ejército ni a la docencia en las *Hochschulen*. El judio rico y culto tomaba, normalmente, el punto de vista de la alta burguesía patriarcal y juzgaba a las demás capas de su clase con cierto desdén que las asimilaba a la grey filistea. No era difícil que sus hijos más inteligentes fueran los intelectuales de la izquierda radical.

En el elitismo finalmente practicado por los de Frankfurt había una raíz de desilusión: su juventud se había visto signada por el mayor fracaso revolucionario marxista del siglo XX: la derrota del espartaquismo en 1919 y la ejecución de Liebknecht y de Rosa Luxemburgo. Adorno pudo decir alguna vez, en consecuencia: «La filosofía existe porque el momento de su realización ha pasado». En el país más industrializado y culto de Europa, el pueblo más filosófico y vanguardista y con la clase obrera más politizada del mundo capitalista, la revolución no se dio. El pensamiento radicalizado de los frankfurteses fue supérstite, póstumo, y se tradujo en el radicalismo simétrico, el de los mandarines.

Se ha acusado a la Escuela de ser un Olimpo marxista, a lo que Löwenthal ha contestado: «No abandonamos la praxis, ella nos abandonó». El Partido Comunista, la Unión Soviética, el proletariado occidental, todo fue dominado por variantes del pensamiento pequeñoburgués, desde el catecismo del camarada Bujarín hasta la salsa de tomate que cubre las diferencias sociales en los Estados Unidos y proclama la cotidianeidad de una igualdad inauténtica. El punto de vista de la alta burguesía repugnada por el fariseísmo y del judío cultivado que se vive como el chivo expiatorio, real o potencial, de la sociedad burguesa en su conjunto, les permitió conservar la distancia crítica, envuelta en la elegante defensa de una prosa bizantina y neblinosa. Hubo un ala prosoviética en el Instituto (que en sus comienzos fue radicalmente antiestalinista), formada por Wittfogel, Grossmann y Bloch, pero la estructura quedó en manos de los

otros, a quienes los primeros denominaban «los cerdos de la calle 117» (sede de la Universidad de Columbia donde funcionó la Escuela en Nueva York).

El bienestar y el lujo como base de ese excedente simbólico que es la cultura terminaron siendo vindicados como valores (contra la irónica opinión de Lukács, que los definía como *Gran Hotel Abismo*). Dice otra vez Löwenthal:

> El lujo es bueno. El resentimiento proletario contra la clase alta no produce buenos resultados teóricos. Gozar no vulgariza. Gozar permite diferenciar, cuando no se es víctima de un hedonismo desenfrenado... El lujo es el camino preparatorio de la utopía.

En plena Alemania de la inflación y la bancarrota, el Instituto era un oasis de meditación ilustrada y elegante. Pagaba con esplendidez a sus maestros y becarios, contaba con la escenografía patricia de Frankfurt y su universidad, entonces brillante, armaba una red de contactos con zonas aledañas de la creación cultural y el pensamiento revolucionario que iba desde el teatro de Erwin Piscator a la editora Malik y el Instituto Marx-Engels. Burlonamente, se lo conocía por el *Café Marx* o *Café Max* (por Max Horkheimer). El contexto era el país intelectual más notorio de Europa, bien que a punto de caer en la trampa del nazismo.

Benjamin y la Escuela se sacaron chispas desde temprano. A él no podía gustarle el estilo verbal del discurso frankfurtés: WB era un escritor y consideraba, implacablemente, que toda jerga filosófica era «un lunfardo de rufianes».

Leyendo los ensayos benjaminianos sobre Baudelaire y París, Adorno los encontraba antidialécticos y cargados de teología judaica. El «nombrar las cosas por su nombre», lo que Benjamin proponía a la manera de Dios, le parecía mágico y positivista (los dos pecados más capitales).

¿Sentía WB que sus pies se apoyaban en un abismo cuando Adorno le clavaba estas banderillas? ¿Qué abismo, acaso el del hotel neoyorkino? Tal vez las palabras de la Escuela no lograran ofenderlo. En su última manera, WB volvía a centrarse en la categoría de *mónada* (totalidad de la experiencia histórica) donde cabe todo lo viviente, lo criticado, la crítica y los críticos. En sentido filológico, la crítica era, para él, un mito: la mónada se paraliza en una suerte de iluminación mística y surge el texto. Mito es tanto el retorno al origen, a la forma primordial (Platón, Goethe) como lo nuevo, en cuanto el origen es, precisamente, renovador por ser original. El mito se repite incesantemente pero sin agotarse, es la igualdad que nunca termina de constituirse y que la conciencia alienada del capitalismo no percibe por estar, justamente, extrañada del origen. WB vuelve con pasión a aferrarse de un aforismo de Karl Kraus: *Ursprung ist das Ziel (El origen es la meta)*.

La Escuela y WB estaban unidos por su procedencia y por su historia, que acotaba un haz de preocupaciones: los mismos temas, las mismas o parecidas claves. Eran puntos de partida comunes, aunque el vagabundaje no coincidiera plenamente.

Si se lee programáticamente la obra de Horkheimer-Adorno-Marcuse se puede ver que la Escuela intentó construir una teoría del conocimiento que fuera, al tiempo, una teoría de la sociedad, a la vez que practicaba una sospecha metódica por todo pensamiento sistemático, presumido de dogmático. Hegel, Marx y Freud, si no fuentes, son puntos de referencia obligados.

De Hegel toman la dialéctica como ciencia de la contradicción, pero rechazan la

actitud sintética del filósofo, que termina proponiendo una reconciliación del hombre con su presente. La contradicción hegeliana es no dialéctica, pues, finalmente, todo lo realmente existente es racional. Es posible el saber absoluto construído como sistema y actuando como finalidad de la historia, en tanto la naturaleza pasa a ser el Otro Absoluto.

De Marx incorporan la lectura de Hegel, o sea entender la contradicción como real y escondida en «la cosa misma», el modo capitalista de producción. La filosofía hegeliana queda reducida por el relativismo histórico, es la racionalidad ideológica de una época. La filosofía nueva, por su parte, tiene una tarea concreta: convertir la «praxis ciega y desgarrada» que hace la historia en una «praxis consciente y emancipadora».

De todos modos, de Hegel y de Marx se hereda una carga difícil: la historia es inteligible porque siempre hay un Macrosujeto que la soporta y la hace: la Humanidad, el Espíritu, la Clase Obrera. Son profanizaciones de la vieja categoría de Dios (¿que en paz descanse?), pero ¿por qué un solo sujeto? ¿No se está profanizando el monoteísmo judeocristiano? Quiero decir ¿por qué no varios, muchos, incontables sujetos? Creo que esta preocupación es benjaminiana.

Freud, por fin: he aquí el conjunto biográfico de un sujeto que estructura un conjunto simbólico inaccesible al propio sujeto. Inconscientemente, el autor mutila su propio texto, de modo que éste se escribe en un lenguaje privado que ni siquera el autor conoce. A su lado, hay un terapeuta (que no es tal, porque no cura, sino que colabora con el paciente en el trabajo de autorreflexión, co-elabora el nuevo texto, probablemente inteligible para los coautores). Del mismo modo, el Espíritu o la Humanidad autorreflexionan sobre la historia, el Trabajador reflexiona sobre el fetichismo de la mercancía.

La Escuela parte de la herencia de la Ilustración para asumirla y criticarla. La cultura se ha naturalizado, hechizando al mundo. La tarea de la Ilustración es desencantar el mundo, traduciendo a relaciones entre los hombres aquellos fetiches culturales. Es la tarea contraria a la propuesta positivista, que es el imperialismo de las ciencias naturales. La razón ilustrada se pervierte y se torna razón instrumental. Triunfa el principio hegeliano de la identidad, principio opresor. El antagonismo dialéctico se eterniza por la opresión del polo contrario: el pensamiento unidimensional. Cuchillo de filo embotado que se convierte en mazo con el que se va dando y a Dios rogando.

Freud relee a Marx que relee a Hegel. En el fondo, se trata de reformular ese sujeto infinito de la historia que es el Espíritu, derogando las categorías del Ser y el Pensar en general, para sustituirlas por el despliegue de los entes *(Seiende)* de los *seres que van siendo.* El Espíritu y la Realidad no son idénticos y en su desfase es posible instalar la crítica. Esta intenta superar la antinomia praxis-teoría (o viceversa) y dispara contra dos enemigos principales: el irracionalismo, que lleva a la pasividad política y a la reacción, y el carácter amoral, naturalizado, fetichizado y positivizado de la política, que sería incriticable. El espíritu tiene su ciencia (Dilthey) y la acción política no es final, sino instrumental: el fin es ético y se puede cuestionar éticamente la acción política (Kant).

La Escuela se desgarra, así, entre la verdad como algo epocal, algo que se construye en unas condiciones históricas, en un pensar en situación, para ser modificada o des-

plazada al cambiar la situación histórica, y lo humano como algo que no tiene época, porque es anterior a la historia, es el origen, lo *Urgeschichtlich.* Esta humanidad primordial está prisionera de la intimidad, la interioridad, que debe exteriorizarse para realizarse y, de tal modo, conocerse. La sociedad capitalista tardía (que traiciona los ideales del capitalismo primero, custodiados por los filósofos críticos) anula esta experiencia y la sustituye por formas muertas de vida, administradas por el poder.

Este programa, interrumpido y reconstruido a posteriori, podría ser compartido por WB. En otros campos peculiares, en cambio, las disidencias son notables.

La obra de arte, por ejemplo, es, para Marcuse, un objeto de estudio en que se intentan descomponer las relaciones objetivas de producción con el fin de que el análisis sirva a la modificación de dichas relaciones. WB ve, por el contrario, que el arte es algo corrompido y degradado, que merece un rechazo radical.

Ante el problema de lo moderno, la Escuela practica cierto antimodernismo heredado, indeliberadamente, del romanticismo alemán. La nostalgia del idilio anterior a la industria, el sueño utópico de reconciliación con la naturaleza y cierta crítica bucólica a los vicios de la civilización industrial así parecen señalarlo. De pronto, los frankfurteses coinciden, en su conservatismo, con una de sus bestias negras, el fascista Knut Hamsun. Javier Muguerza insiste en estas molestas relaciones de familia de la Escuela, por ejemplo en el medievalismo arcaizante que supone la radical oposición a algunas secuelas de la técnica, un anticientificismo a lo Heidegger (Marcuse fue alumno de éste), contactos con la fenomenología alemana que los frankfurteses consideraban un antepasado del nazismo. La crítica al positivismo, en cambio, propone elementos de desvelamiento ideológico anticonservadores: si los científicos manejan los medios, que son racionales y se excluye de tal manejo el haz de finalidades, que son irracionales, la dirección de la acción política es incontrolable y responde a las reglas del juego de lo existente. Se trata de soldar ambos términos que Horkheimer *(Teoría tradicional y teoría crítica,* 1937) señala como base de la filosofía de la Escuela.

Bien, pero entonces volvemos a las muy germanas y tradicionales «ciencias del espíritu» ¿Dónde ponemos ahora a Marx? WB se encoge de hombros, Marx no es asunto suyo, su teoría de la historia pasa por la nostalgia del Mesías. Y en cuanto a los placeres y torturas de la modernidad, ya veremos que los encuentra en el arte industrial.

¿Qué ocurre ante la intelección del fenómeno fascista? WB era un decidido antifascista, pero no sabemos cuál era su actitud conceptual ante el problema, si es que la tenía. Desde luego, le faltó perspectiva para inteligirlo, ya que murió precozmente. No obstante, es posible que aquí sí coincidiera con la opinión de los frankfurteses.

La tesis estaliniana corriente en los años treinta definía al fascismo como la dictadura terrorista del gran capital financiero. La Escuela (al menos Horkheimer, Fromm y Löwenthal) no compartía este punto de vista. El último de los tres así lo recuerda en 1980: el fascismo no era entendido por ellos como una nueva estrategia del gran capital, aunque en el desencadenamiento de la guerra coinciden sus intereses con los del aparato de poder hitleriano. El fenómeno fascista es, más bien, una caída de la vieja estructura del poder capitalista en manos de una nueva organización, lo cual genera un cambio cualitativo del sistema (el fascismo). Los intereses entre ambos sectores sociales no son necesariamente coincidentes.

Löwenthal evoca una conversación mantenida con Horkheimer en el verano de 1934 acerca del proceso de gran politización generado por el hitlerismo en la sociedad alemana en favor de los intereses ideológicos del gran capital. El hecho en sí mismo es positivo, aunque sus consecuencias sean negativas. Ambos coincidirían, años después, en el carácter específicamente europeo de los fascismos, irrepetibles, por ejemplo, en los Estados Unidos. El punto de toque es, precisamente, la politización masiva. En Estados Unidos, durante la guerra, la inmensa mayoría de la población conservó su tradicional indiferencia política. Fue la eclosión de una curiosa constelación ideológica: moralismo calvinista mezclado con intereses capitalistas, aislacionismo, xenofobia, capitalismo sin mala conciencia, culto a la igualdad, *America First.* Toda esta parte de la experiencia frankfurtesa (y de la intelligentsia alemana liberal y de izquierdas) faltó a WB. Sólo pudo conocer la prevención de Scholem (carta del 6 noviembre 1938): «Esta gente es toda muy inteligente y un poco irrealista. La única cuestión es saber si pagarán tributo a su inteligencia o a su posición social».

Arte

Lo que llamamos arte empieza a dos metros de nuestro cuerpo ha escrito WB. La condición primera del arte es, pues, la distancia. La obra debe ser otra cosa, lo otro, lo extraño. Cuando se produce la identificación con eso que parece arte, entonces estamos ante el *Kitsch,* la fatigada herencia de las «quintaesencias culturales». Es lo consabido por hereditario, lo remanido, lo tópico, lo que tenemos incorporado (in-corporado, en el cuerpo) y, por lo mismo, no puede estar a dos metros de él.

La flor azul sólo se encuentra despertando de un buen sueño, no soñándola. La flor azul soñada se complica con el soñador, es *Kitsch* (cf. la conferencia *Der Autor als Produzent,* París, 27 abril 1937).

Demás está decir que, para WB, la belleza es una forma de saber que necesita cierta perduración para confrontarse con la historia. La percepción de lo bello reconoce lo que es digno de saberse y esto es histórico porque siempre sabemos en situación, aquí y ahora. El arte no sólo representa a su tiempo, sino que, dialécticamente, lo produce y lo conceptúa. Por esto, la literatura es un *órgano de la historia* (no «el fiel reflejo de la realidad histórica» como se suele repetir, no sin cierto papanatismo, por algún idealismo maquillado de realista). La crítica, precisamente, tiene como tarea mostrar la escritura como materia de la historia (no como materia segunda o refleja, sino como materia prima).

La obra de arte, al igual que la totalidad histórica, es una mónada, habitación sin ventanas que funge como «miniatura del todo». En términos de alquimia es un microcosmos, o, por mejor precisar, dado su carácter de producto, un *microeón.*

WB encuentra los paradigmas de su reflexión en Gottfried Keller y en Marcel Proust (de quien fue traductor, por cierto). En Keller advierte que la visión textual de la dicha es inseparable de la dicha que proporciona la escritura de ese texto, que no es el reflejo de la «dicha real» en una hoja de papel, sino dicha primera en sí misma. En Proust hay el arte como la elegía del tiempo perdido que sólo se recupera en los

sueños. Con melancolía, el coleccionista se aferra a unos objetos que el tiempo no se llevará consigo, juega con ellos a una suerte de juego eterno, el juego del *una vez más*, la restauración de la dicha primordial, que es una dicha elegíaca y que, cerrando el ciclo, se escribe en forma de elegía. El mismo relato de la decadencia es una dicha, la de reconocer que los bienes terrenales caminan por el «camino hacia abajo» *(Untergang:* decadencia), el camino por el que viene Swann a conversarnos sobre sus colecciones.

Las distancias sobre las que se construye la obra de arte la disputan como nostálgica, ya que sentimos nostalgia de lo que está lejos. La nostalgia de esta sociedad por otra, mejor o perdida, utopía o paraíso, no es la menor. El arte descifra los signos de religiones extraviadas que los artistas han convertido en cosas bellas y profanas. Todas remiten a lo mismo: a una promesa de redención que es, finalmente, la promesa de dicha definitiva, sin amenazas. Ese proceso en que unos prometen a otros teje la vida social, basada en el crédito inagotable que se conceden los sujetos asociados. De este crédito, de esta fe, el arte proporciona la imagen sensible. Pero la dicha definitiva, como el Mesías, es sólo promesa, no se alcanza nunca.

Cuando el arte muestra cómo se alcanza la dicha, cómo se franquea la distancia, entonces deja de serlo y cae en el *Kitsch*. Los fascismos estetizan la política y prometen concretar un mundo más bello que éste, que ya lo es. Se trata de un juramento *Kitsch*, el que proclama la opereta vienesa y WB lo constata viendo una función de *Schöne ist die Welt* de Franz Léhar, donde canta su admirado Richard Tauber.

Puesto que la dicha auténtica no se logra jamás (lo que tiene de auténtico es su carácter de frustrada, justamente) ni el deseo se encuentra nunca con su objeto, los desarrollos de la obra de arte son infinitos, aunque ella,materialmente, sea necesariamente finita. Así teoriza Benjamin, en la línea de Croce y Valéry, anticipándose a Adorno. Esta infinitud del desarrollo estético da a la obra de arte un efecto de misterio (Benjamin) o enigma (Adorno). Se trata de un desvelamiento incesante que no lleva nunca a la caída del último velo, que dejaría desnuda a la verdad y sin operatividad a la historia. El falso arte es, por ello, el que permite tocar fondo, el *strip-tease* simbólico, pornografía. El arte no tiene fondo, o lo tiene doble y su modelo es la música, vago lenguaje que cuando está por decirnos algo, calla (cf. Novalis). El interés de Benjamin por el barroco y el romanticismo, por la voluta y la noche, refuerza lo anterior.

Hay cierto reclamo de incompletud, de imperfección, en estas propuestas. Por ello WB entiende que la obra perfecta es la máscara fúnebre de su concepción, de su intuición originaria. La infinitud es condición de la vida, pues permite desear, seguir deseando, seguir viviendo.

La estética de WB nos conecta con otro aspecto de su obra, el coleccionismo. Tampoco el coleccionista llega a completar nunca su colección, que es infinita. El coleccionista vive sus carencias como infinitas, siempre le falta lo que no tiene, no llega jamás a catalogar la última pieza.

El arte no es incompatible con la industria para WB, en disidencia, con el misoneísmo y el aristocrático culto por la obra única de ciertos frankfurteses. WB no desdeñó la radio (en 1929 hizo unos programas sugeridos por Ernst Schoen), ni la fotografía (que renueva el mundo «tal cual es» a partir de la moda, por medios que se aproximan más al periodismo que la *reposada anarquía* del libro) ni el cine. Precisamente, su

primera iluminación acerca de la reproductibilidad industrial del arte, luego desarrollada en un célebre ensayo, la tiene viendo *The Circus* de Charles Chaplin, en una función a la cual lo ha llevado Brecht. Observa que hay un cambio cualitativo en las relaciones espectador-obra desde el momento en que el «original» u «obra única» no existe, ya que su existencia es, precisamente, la serie infinita de los objetos industrialmente producidos y reproducidos. Frente a Chaplin, que es el progreso, Picasso, autor de obras únicas, fechadas y firmadas «por el autor», sería regresivo. Otra cosa es que WB simpatizara o no con el progreso en el sentido tradicional de acumulación de cantidades dentro de una cualidad. Y otra cosa más es, como queda dicho, el cambio cualitativo, la revolución conceptual que implica la fabricación industrial del arte. Por ejemplo, en la identificación fruición/juicio, que están separados en el acto de juzgar filosófico, y unidos en el acto de juzgar cinematográfico. O en la posibilidad de trasladar mitos culturales de una usina cinematográfica a otra, por lejana que esté. Las películas «negras» de Fritz Lang u Otto Preminger reproducían, en Hollywood, el mundo gangsteril de la política fascista. Chaplin, en el juicio de Hanna Arendt, discípula de WB, es la enésima encarnación del judío errante.

WB no evitó ver, por otra parte, el grave peligro que el cine entrañaba para la capacidad crítica de los hombres. Ya Egon Friedell (1912) y Hugo von Hofmannsthal (1921) habían reparado en el carácter de «sustituto onírico» y estrictez militar que el cine contiene, pero WB es quien más agudamente encuentra que el espectáculo cinematográfico (y hoy, más aún, el televisivo) modifica nuestro aparato de percepción, convirtiendo éste en una actividad dispersa y carente de placer, lo que ahora suele llamarse *fruición desatenta*. El cine es para nuestra facultad de percibir una revolución comparable al nacimiento de la gran ciudad en relación con la vida privada individual. La percepción sin atención permite el deslizamiento de eslóganes y fórmulas irreflexivas, mecánicas, dominantes, que reducen al sujeto por medio de una suerte de encandilamiento pasivizante. No en vano la propaganda nazi se valió generosamente del cine y la radio, sin contar con intelectuales como Benjamin.

Bertolt Brecht

Brecht ilustra como un paradigma las teorías benjaminianas sobre la obra de arte. Es quien revive, fundida con las nuevas técnicas (cine y radio) y sintetizando los públicos (como ocurre en los «géneros menores»: burgueses y bohemios confundidos en el cabaret, alta y baja burguesía mezclados en el *varietés,* varios sectores sociales nucleados en torno al proletariado en la platea brechtiana) la tradición del teatro como saber, que, en cierto modo, se remonta a los diálogos platónicos y pasa por los misterios medievales y el drama barroco. Brecht se opone a la dramaturgia heredada (Aristóteles, digamos) igual que la geometría de Riemann se opone a la de Euclides: la escena se descubre como algo lejano y distante, más allá de aquellos dos metros ya mencionados.

Como en el cine mudo, los carteles quitan al teatro, bruscamente, su realidad material y traducen el evento escénico en alegoría, según es corriente en el teatro chino.

La alegoría, el único solaz de los espíritus melancólicos y una de las claves del mundo medieval, en que las cosas están como dobladas por una orla alegórica a desvelar (infinitamente dirá WB).

La propuesta brechtiana cambia de lugar varias instituciones del teatro convencional. Una es la primacía del texto sobre el acontecimiento dramático. El teatro de Brecht es épico porque está centrado en el gesto, en la mimesis, en el evento. Está escrito para el tablado y no para el «instituto de publicaciones». El teatro naturalista burgués simula que la acción ocurre en la realidad y que el teatro es su fiel reflejo. Para Brecht, la realidad del teatro es el acontecimiento teatral (como la realidad del lenguaje es el gesto lingüístico, según veremos luego).

Otro desplazamiento es el del crítico como lector privilegiado de un texto a representar. El teatro ocurre mientras se lo juega, no en el libreto que el crítico descifra en un gabinete para dirigir el entendimiento del público. Por fin, también se desplaza al público mismo como multitud entretenida, para desubicarlo por medio del distanciamiento y dejarle las manos libres para que reelabore, desde su propia distancia, lo que ocurre «allí lejos y ahora mismo».

El saber que propone el arte no es el saber de la filosofía, un saber teórico. Es un saber alegórico, en que el hecho y el concepto se funden en una categoría peculiar del conocimiento. Por ejemplo, en *La madre,* el hijo alegoriza la teoría, la madre la práctica y la novia es la síntesis, o sea el futuro. Es como la ilustración de este aforismo: «La revolución no es nada mientras no la asuman las madres». O de este otro, debido al propio Brecht: «El comunismo es un medio. El comunismo no es radical. Radical es el capitalismo». O este otro, suscrito por WB:

> La dialéctica no necesita de neblinosas lejanías, se siente en su casa entre las cuatro paredes de la praxis y, surgiendo de la ola de los momentos, pronuncia las palabras finales de *La madre:* «Y el nunca será el hoy todavía».

WB celebra en Brecht la aparición de una estética comunista. Una estética que terminará triunfando en el mundo capitalista, frente a un teatro soviético dominado por las tradiciones pequeñoburguesas. La vieja Europa de la posguerra recogerá a Brecht tras su anonimato norteamericano, amanecer alegórico sobre las ruinas de la catástrofe. Consuelo de melancólicos.

La gran ciudad

Por sensibilidad, por hábitos, por preferencias, WB es un animal de la gran ciudad. Berlín, digamos, la capital de la industria, la filosofía y el militarismo, minuciosamente montada durante dos siglos y minuciosamente destruída en tres años de bombardeos conjuntos por varias potencias altamente civilizadas.

La gran ciudad es la posibilidad de sentirse solo y distinto en medio de la masa, extrañado y distante, lúcido y diferente. Patria de los exiliados, consuelo de los solitarios, la gran ciudad se abre al *flaneur,* al paseante que se extravía por sus calles como si estuvieran propuestas por el azar, cuando responden a un riguroso ordenamiento.

Esta divagación anónima aparece en WB por un detalle gramatical: la casi total au-

sencia de la palabra *yo*. El completo aislamiento de la gran ciudad lleva a la disolución de la primera persona. La isla es ella misma, no soy yo mismo.

La soledad urbana se convierte en una especie de moral intelectual, de sesgo pietista: la fe interior llega a cierta hondura en que los hombres reconocen lo que tienen de común y transforman su soledad en solidaridad. Aparece la comunidad a partir de la pululación de solitarios. Es una suerte de disponibilidad juvenil frente a las esclerosadas asociaciones de los adultos, las ligas patrióticas y los partidos políticos: «Ser joven, más que servir al espíritu, es esperarlo» dice enigmáticamente WB.

Lo anterior explica la fascinación de WB por Baudelaire, el lírico del capitalismo tardío, el cantor de la gran ciudad populosa y solitaria, cruzada por vagabundos y prostitutas. Y a partir de esta experiencia, la sutil y parcial identificación del intelectual burgués con la clase obrera, pues si el poeta vende su experiencia degradada en el gran mercado de los bienes simbólicos, el obrero, de igual forma, vende su fuerza de trabajo. La mirada del intelectual en la gran ciudad se desgarra, así, entre la altura (los palacios de la alta burguesía patricia) y el llano (los barracones proletarios).Proust y Baudelaire: Benjamin.

También en el erotismo de WB y hasta en su visión de la mujer hay un cuño de gran ciudad: la ramera. En efecto, desde mediados del siglo XIX, Berlín se caracterizó por su gran población prostitucional: sobre 170.000 mujeres, 10.000 eran públicas (hay un texto clásico sobre el tema, *Berlin* de Ernst Dronke, del año 1846). Aún existe una variante berlinesa de la prostitución, la buscona de café, que entabla conversación con los clientes sin revelar su profesión hasta muy avanzado el diálogo. Prostituta mimetizada en la multitud, animal de gran ciudad como el intelectual de doble mirada, que también suele frecuentar los cafés.

La mujer es cosificada para que el hombre la considere un instrumento útil dentro de una moral de la productividad. Satisfecho y despejado, el varón abandona el burdel en óptimas condiciones para trabajar y rendir. La mujer integra el mecanismo productivo: echa al mundo hombres que producen y mujeres que reproducen, aceita la maquinaria laboral con íntimos lubricantes y vuelve a esconderse en sus santuarios peculiares: la casa, el lupanar.

Política

En enero de 1913, WB escribe a su amigo Strauss manifestando su escaso entusiasmo por la política, que considera ocupación mezquina y miserable. La imagen de un partido político no le atrae nada, aunque su elección se orienta hacia el liberalismo de izquierda y la socialdemocracia. En todo caso, rechaza el sionismo (como otros intelectuales judíos de su condición) por considerarlo nacionalista. Aunque de ancestros hebreos y visto como tal por la mirada antisemita de su época, WB recibe una educación liberal y hasta cientifista, con pocos componentes religiosos y, menos aún, litúrgicos. Lo que hay en él de judaico es muy sutil y subterráneo, acaso no más de lo que hay en cualquier hombre de Occidente, hipócrita lector, mi semejante, hermano mío.

En 1914, la guerra es una situación límite que politiza a todo el mundo. En el mun-

do germánico, la mayor parte de la intelectualidad es belicista e imperialista. No faltan voces ilustres en este sentido, desde Richard Dehmel a Thomas Mann.Sólo unos ochenta profesores universitarios (entre ellos Max Planck y Albert Einstein, todo hay que decirlo) suscriben un documento pacifista. Caso aislado y notable es, en la misma línea, el de Karl Kraus.

La guerra y el belicismo de la inteligencia separan a WB de las asociaciones estudiantiles, devotas de los valores masculinos (entre ellos, la guerra) y misóginas. Berlín se transforma en una ciudad de grita bélica y de cabarets. Aunque integrante de la fauna berlinesa, WB, extrañado de su ciudad, termina por dejarla en favor de Munich y, más tarde, de Berna.

La guerra termina en 1918, año en que WB es un monárquico posibilista y conoce al marxista Ernst Bloch, tal vez el preludio de sus difíciles relaciones con la Escuela de Frankfurt. Son tiempos en que WB concibe la filosofía como un discurso que puede ser entendido en una mesa de café, requisito sin el cual resulta falaz.

En 1923 conoce a la comunista Asja Lacis, que ha sido actriz en obras de Brecht, y lee el texto definitorio de Lukács *(Historia y conciencia de clase),* primer rescate, en el mundo germánico, de un Marx hegeliano. La República de Weimar y su parlamentarismo charlatán y corrompido alejan a WB del sistema. Sus críticas coinciden o vienen de las de Carl Schmitt, luego teórico del nazismo.

La primera lectura marxiana de WB es relativamente tardía, si se tiene en cuenta que ha sido un infatigable lector: en 1928 aborda *Las guerras civiles en Francia.*

La posguerra ha dejado a WB una huella filosófica de sesgo politizante: el desastre debe ser reparado. Elige como maestro a Hermann Cohen, líder del neokantismo vigente en la Escuela de Marburgo. Cohen propone un nuevo Estado, teñido de eticismo, en el cual se sintetizan algunos elementos de teocracia judía con otros, de democracia social. Por supuesto, es la vuelta a Kant y a una sociedad con fines autofundados. El sistema político se basa en el voto universal, sin censo, y en restricciones a la propiedad privada, basadas en consideraciones sociales. Preludio de la República weimariana y contactos con los socialdemócratas y hasta con los socialácratas. Mezcla de compromiso humanista, una suerte de Ilustración judía y una relectura del Pentateuco como inspirador de la legislación social. También Eduard Bernstein y Jean Jaurès (por no citar a Juan B. Justo y Alfredo Palacios) propusieron un socialismo neokantiano.

Pese a sus contactos con las fuentes marxistas y sus conflictivas relaciones con aparatos intelectuales y políticos comunistas, WB conservó siempre, en lo político, cierta libertad anarcoide que coincide con su filosofía de la historia. Había en él una fuerte repugnancia individualista por todo tipo de autoridad externa y, por lo tanto, veía la libertad como algo inexistente en la historia, que siempre había sido la historia de los poderes. La libertad era una imagen de futuro, la luz de una sociedad sin autoridades, sin esclavos, racional y plural. Como algunos frankfurteses (Marcuse y Horkheimer, por ejemplo) WB pensaba que toda autoridad acaba legitimándose a sí misma a partir de sí misma, sin apelar a una racionalidad objetiva. Por lo tanto, todo poder es, finalmente, irracional, puede porque puede, manda porque manda.

Esta crítica radical a la racionalidad del mando arroja cierta sospecha sobre la conclusión de Max Weber, en el sentido de considerar el capitalismo como la más elevada

forma de racionalidad económica. El fascismo respeta la forma de producción capitalista, se vale de medios racionales pero su haz de finalidades es irracional. No obstante ello, es difícil ver en WB a un anarquista, ya que él mismo se desmarcó de la acracia, considerándola una mera respuesta al autoritarismo industrial del siglo XIX.

Tal vez tengan razón los que quitan a WB todo carácter marxista y lo describen como el típico intelectual burgués radicalizado, que ve los desgarros y mentiras de la sociedad capitalista y se hace una tarea y un deber en advertirlos públicamente. WB veía que la civilización burguesa estaba condenada por la historia y era bueno acelerar el cumplimiento de la condena. Del otro lado, no faltan acusaciones comunistas que lo categorizan como a un despreciable seguidor de Heidegger.

Acaso la clave sea ver a Benjamin como a un escritor, un hombre que interroga al discurso y lo escucha, y no a un pensador político, que construye un discurso a partir de una verdad dada que se considera buena para la sociedad. Su verdadera ideología política está en su rechazo a la politización del arte (propuesta estalinista) y a la estetización de la política (propuesta fascista). Si un intelectual quiere proletarizarse, lo que resulta no es un nuevo proletario, porque la cultura es un privilegio intelectual frente al obrero que crea una distancia constante, insuperable a pesar de cualquier solidaridad. Cuando un escritor se transforma en intelectual de partido, en lugar de escuelas y de partidos propiamente dichos, se generan clanes y modas, el productor de escritura se degrada a mero agente. Un escritor burgués desintegrado de su clase podrá convertirse en un funcionario de la propaganda comunista pero nunca será un proletario mimetizado, ni siquiera un proletario comunista. Conviene volver sobre los textos de WB (1929 y 1931) acerca de la politización del escritor y la obra de autores como Erich Kästner, Walter Mehring y Kurt Tucholsky. Digo que conviene hacerlo cada vez que un intelectual jacobino se sube a una silla en un recinto universitario y dice: «Nosotros, el pueblo...»

Aurora roja

Los contactos de WB con la Unión Soviética pasan por lo anecdótico y es obligado, por lo tanto, acudir a la anécdota en este tema.

El viaje a Moscú dura desde el 6 diciembre 1926 hasta el 31 enero 1927. Van con él Asja Lacis y Bernhard Reich, formando una suerte de *ménage à trois* que pudo ser tanto una expresión del amor libre revolucionario como la enésima reedición de un enredo sentimental burgués. Ella (1891-1979) era una actriz lituana, propagandista de la URSS, a quien WB trató en Capri en 1924. Sus relaciones duraron hasta 1930. WB le dedicó *Einbahnstrasse*. Lacis dio a la luz sus memorias en 1971 *(Revolutionär im Beruf, Revolucionaria profesional)* donde aportó algunas precisiones sobre WB. Reich (1880-1972) era un director de teatro que conoció a WB en Berlín en 1924, actuando en el Teatro Alemán. Permaneció en la URSS desde el viaje.

WB fue a la URSS como escritor independiente: ésta era su identidad, fuera de todo partido y de toda profesión. Sus contradicciones eran un ejercicio intelectual que incitaba a ahondarlas. De algún modo, en Reich personificaba a su oponente dialéctico interior.

Estos años son los de su mayor acercamiento al Partido Comunista, al cual considera entrar. Son ventajas del ingreso: una fuerte situación, un virtual mandato intelectual, pertenencia a una organización sólida, garantías de contacto con la gente. Entre los inconvenientes figuran: la renuncia a la independencia privada en favor de un gobierno obrero en que, paradójicamente, la clase obrera está reprimida y, por lo mismo, no pertenecer a la clase dominante supone una total proletarización, con todas sus consecuencias. El 27 enero 1927 anota en su diario de viaje:

> La vida en Rusia es, para mí, dentro del Partido, muy difícil y, fuera de él, carente de oportunidades y no por ello menos difícil. Hay muchas cosas que me arraigan y, a la vez, una gran nostalgia de Europa.

Cuatro días después se marcha definitivamente. Vivir en Rusia fue su piedra de toque como europeo: se ha sentido viajero, observador, juez, pero no partícipe. Estaba de paso.

WB fue uno de los primeros en definir claramente el régimen ruso como un capitalismo de Estado, con todos los inconvenientes del sistema: inflación, altos impuestos, atraso en la indumentaria por falta de valor adquisitivo, etc. Observó que la oposición había sido ya desplazada de los cargos directivos y que los judíos desaparecían hasta de los cuadros medios. En los lugares logrados, aparece la nueva burguesía, a la que él llama *burguesía NEP* (la nueva política económica de posguerra civil). La ve aislada, sensible a cualquier halago del extranjero, estableciendo un férreo control de la vida que obliga a la gente a refugiarse en la intimidad. La generación revolucionaria ha envejecido y busca la estabilidad a cualquier precio, tanto en las relaciones públicas como privadas.

La política rusa muestra una acusada duplicidad: en lo exterior, practica el pacifismo e intenta comerciar con los imperios; en lo interno, suspende la militancia comunista, despolitiza la vida cívica, impone la paz social y una educación revolucionaria en que la revolución no es una experiencia, sino una palabra privilegiada.

Todo lo domina el encuadre aislacionista: se conocen escasas noticias de fuera, incluídos los comentarios extranjeros sobre la URSS. La gran burguesía, que mantuvo vínculos con el exterior, ha sido aniquilada. La nueva burguesía no está capacitada para conservar los canales hacia el mundo europeo.

Un ejemplo: las películas de Chaplin resultan muy caras y no se pasan en la URSS. En su lugar, hay un pobre sustituto local, Igor Vladimirovich Ilinsky. A ello se suma una estricta censura cinematográfica, que no teatral. No se pueden ver films que exhiban la vida burguesa ni escenas de erotismo. Sí, en cambio, comedias grotescas americanas y elogios a la técnica. Con el argumento de que hay que sustraer a las masas del imperialismo ideológico capitalista, se ofrece una imagen bagatelizada del amor, sátiras a los nuevos ricos y poco más.

En lugar de ideología revolucionaria, hay culto a la personalidad de Lenin, cuyo retrato se repite incansablemente. Este culto se descubre hasta en sorprendentes detalles cotidianos: proliferan los relojeros porque Lenin dijo que el tiempo es oro, se practica el ajedrez porque Lenin amaba este juego.

Observador de la vida cotidiana como la queda manifestación de una sociedad, WB

encuentra los interiores moscovitas «desconsoladoramente pequeñoburgueses». Paredes cubiertas de imágenes, ventanas cubiertas con cristales de colores, sillones cubiertos de almohadones, almohadones cubiertos de carpetitas, el piano como centro de la casa, aguardan al ruso medio que vuelve de la oficina para ir al club. Intima y encerrada, esta vida carece de publicidad y, valga la paradoja, de comunidad.

La mayor parte de las notas se refieren al arte soviético. En general, la literatura consiste en procesar un material previo para un público de nivel muy bajo. Junto con la Italia mussoliniana, la URSS resulta para WB un modelo de estudio sobre el arte en la dictadura, una mezcla de culto a los héroes del comunismo con arte reaccionario rural.

Dos funciones de teatro reciben la censura del viajero. Una es *El revisor* de Gogol, dirigida por Vsevolod Meyerhold sobre unos decorados y trajes que le parecen excesivamente lujosos y con unos insertos de propaganda partidaria impertinente. La otra es la *Orestíada* en una sala perfumada, llena de funcionarios enchaquetados. WB, que esperaba una población de comunistas en blusa, se encuentra con un polvoriento teatro de corte, una Grecia de salón. En cambio, lo sorprende la anárquica crítica al poder que contiene el film *Po zakonu (Con arreglo a la ley)* de Lev Kulesov, basado en un relato de Jack London.

El diario de viaje registra las discusiones con Reich. WB y él son coautores del artículo *Teatro o revista* y proyectan escribir una enciclopedia materialista. Ambos comparten las reservas ante la filosofía, supuestamente materialista, de Jorge Plejanov. Encuentran que su universalismo es idealista y antidialéctico. La contradicción está vista como un esquema rígido, resuelto de antemano en la tríada tesis-antítesis-síntesis. Con la aplicación de este método jamás se profundiza el objeto y la tríada deviene un universo en sí mismo: se trata de una dialéctica sin objeto, idealista. Tampoco los convence la consideración de ciertos escritores como los «grandes» de una época que definen su siglo. Escoger ciertas figuras como autoridades es un acto de autoritarismo, conservador de los prestigios heredados.

Con Reich disienten sobre los alcances del materialismo. El tema es Goethe, sobre el cual WB prepara un artículo para la Enciclopedia Soviética. El materialismo, según WB, no alcanza para contar la vida de un poeta, sólo alcanza para describir su efecto en el medio. Si se trata de probar el cumplimiento de los presupuestos materialistas con un ejemplo, entonces el análisis carece de objeto, como en la propuesta de Plejanov (cf. Bujarín: *Introducción al materialismo histórico*).

¿Cómo juzgar a Goethe? ¿Valiéndose de categorías tan duras y simples como «compromiso» e «infidelidad»? ¿Cómo explicar que un hombre sometido a tantas obligaciones, haya producido una obra tan poco corriente? ¿Podría haber escrito la obra goetheana un poeta proletario?

WB saca a relucir sus recientes lecturas de Lukács: el materialismo histórico sólo es asimilable al movimiento proletario, la praxis a la teoría y viceversa. Asja protesta, acusando a Benjamin de no conocer suficientemetne Rusia: ahora, el trabajo revolucionario no es la lucha sino la electrificación, la construcción de canales, la organización de fábricas.

WB aprovecha Moscú para atesorar observaciones sobre la gran ciudad, una de sus

pasiones. Anota lo aldeano de la capital visible, sobre todo, en la periferia. Hay espacios de aldea en las grandes plazas, cuya dimensión aumenta con la dificultad para circular sobre la nieve y bajo la lluvia. Moscú es la más silenciosa de las grandes ciudades, y las nevadas duplican su silencio. WB recorre colecciones, el laberinto de iglesias del Kremlin, su lujo bizantino. Los mendigos moscovitas, resignados, no tienen la agresividad de los meridionales, son «una corporación de moribundos».

Con la última anotación deja Oriente para siempre.

La utopía matriarcalista

La incorporación de la mujer al trabajo industrial, a las profesiones, a la dirigencia; la declinación de los valores tradicionalmente patriarcales en la narrativa; la formulación de utopías que prometen un regreso a la sociedad matriarcal: nuestra época anuncia una nueva Era de las Madres.

Sin propiedad privada, sin represión sexual, sin lucha de clases, con un amor basado en la solidaridad y sin el respeto basado en el miedo y el sometimiento, la utopía matriarcalista es tentadora como recambio imaginario para la sociedad de todos los días. Engels y Bebel interpretan el patriarcalismo como el triunfo de Roma, el espíritu, el varón, sobre Oriente, la naturaleza, la hembra. Los derrotados (las derrotadas) de la historia claman redención. Del otro lado, Hegel y Bachofen reivindican el derecho materno, la madre patria, la madre en el lugar del padre. De todo su grupo coetáneo, sólo WB manifestó un gran interés por Bachofen. La meta es el origen.

El lenguaje

Finalmente, lo que el hombre tiene de humano es la capacidad simbólica, el lenguaje. Es el animal elocuente, el animal locuaz que se desmarca de la naturaleza, la gran muda. El hombre como hablante es el ser al cual le ha sido dado hablar: el lenguaje funciona como préstamo o concesión *(Leihung, Verleihung)*.

Hay dos vertientes del lenguaje: la mágica y la semiótica, la significancia y la significación. A WB le interesa la primera dimensión, la que hace al simbolismo productivo del lenguaje. «Toda palabra —dice Rudolf Leonhardt en *Das Wort*— y el lenguaje en su conjunto, es onomatopéyica». Onomatopeya, imitación de la cosa que se produce con la palabra. Producción que va deslizándose en una infinita sucesión de imperfecciones que no puede ser cortada por ningún significado final. No hay el esperanto de las lenguas, no hay la idea tras las palabras. El lenguaje es lo que hace y no sirve a una idealidad previa y posterior al proceso de elocución. Lo dijo Mallarmé, tartamudo ilustre, y es mejor no intentar traducirlo para no manipularlo: *Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprème.* La suprema falta, la supresa es la gran faltante, la gran carencia hacia la que marcha la serie significante, sin colmar nunca el hueco. Babel.

El lenguaje es, por tanto, mimético. Nombrar es enfrentar a la naturaleza, que es *anominal,* justamente, «por naturaleza». Enfrentarla haciendo gestos mágicos que invocan un objeto inexistente y lo van conformando al intentar nombrarlo. En este sentido

decimos que el lenguaje es mimético, no en el sentido de mimetismo como disimulación del artificio que finge ser natural (la manzana de yeso) ni como aspaviento sonoro que intenta imitar a un objeto dado y anterior.

Este lenguaje aparece como natural, si se quiere, en tanto creador como la naturaleza, frente al artificio convencional que funciona cuando el lenguaje no crea nada, sino que trasmite —siervo del diccionario— una creación preexistente. Este lenguaje expresa, exprime *(ausdrückt)* como querían los románticos, exprimiendo lo que tiene dentro hacia afuera. Ejercita sistemáticamente las correspondencias (Baudelaire), se desliza de una metáfora hacia su resolución, que es otra metáfora y así incesantemente (Mallarmé): la danzarina no es un animal bailable, la danzarina es metafórica, es daga que se desliza hacia la copa que se desliza hacia la flor, etc., y es *dagacopaflor, etc.*

Una cierta ley de los parecidos, una vaga confianza alquímica en la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos se colocan en lugar de la expresividad de lo subjetivo. Es la ruptura entre verbo y naturaleza, la instauración de una segunda naturaleza, el amago gestual de prepotencia (o impotencia) del verbo ante las cosas, que también son verbo en tanto se las llama «cosas».

Sobre este carácter «misterioso» del lenguaje, que nunca desvela su central carencia, escribe Benjamin:

> Mi concepto positivo y a la vez de estilo y escritura elevadamente políticos es conducir el discurso hasta la renuncia a la palabra; sólo donde se concluye esta esfera porque lo inefable se torna indecible poder, pueden saltar las mágicas chispas entre la palabra y el hecho movedizo, donde la unidad de ambos es realizable. Sólo la intensiva orientación de la palabra hacia el núcleo del íntimo silencio produce efectos verdaderos.

La verdad ha entrado en crisis con la quiebra del lenguaje teológico. El lenguaje no transmite la verdad. Hay que escucharlo en su axial silencio para entender lo que dice, para producir su desciframiento. En 1916/1917 WB sigue un curso de mitología azteca y jeroglífico dictado por Walter Lehmann. También Rilke, otro gran escucha del silencio, estudia la materia hacia 1915.

Lo que importa no es lo que se dice *a través* del lenguaje, sino lo que se dice *en* el lenguaje. Dios creó al mundo por medio de la palabra: en ella están el decir y el hacer, el producir y el conocer. Al hacer nombrables las cosas, Dios las ha hecho cognoscibles. El hombre se reproduce por el nombre, a imagen y semejanza de Dios. Por esta capacidad de hacer nombrando, el hombre es el mediador entre Dios y las cosas. El hombre enajenado de Dios, en cambio, sólo cuenta con signos puros, desnudos. El fundador de la filosofía es el *Urvater* del nombrar, no el primer filósofo o el mítico Hermes Trismegisto, sino Adán, que rompió el silencio del Paraíso con la primera palabra. Cerrando el ciclo, la filosofía intenta recobrar el paraíso perdido, silencio pleno donde todo está dicho. Sabe, si es que sabe algo, que no lo alcanzará nunca. Percibir es reconocer parecidos, correspondencias, no llegar al símbolo final (Heidegger recogerá luego estos principos en sus páginas sobre el lenguaje de *Ser y tiempo* y en las conferencias sobre Hölderlin de 1936). Otra vez WB:

> El saber de lo bueno y lo malo desdeña el nombre, es un conocimiento desde fuera, la estéril imitación de la palabra creadora. El nombre surge de este conocimiento: el pecado original es la hora natal de la palabra humana.

La relación de significación (Saussure) entiende el signo como arbitrario (un significante puede ser sustituído por otro si se conserva el significado: *Baum* y *Arbre* remiten siempre el significado *Arbol)*. Este es el aspecto semiótico y autoritario del lenguaje, porque arbitrar es propio de jueces, ejercicio del poder ¿Quién fija el arbitrio correcto sino quien *puede* hacerlo? Limitar es señalar, orientar y someter. Cada vez que uses tal palabra, sólo podrás darle tal significado. En cambio, en la relación mágica de significancia, se deslizan los significantes de uno en otro eslabón de una cadena rota hacia un futuro infinito, esa marcha hacia el tiempo sin término que es la historia.

Especialmente agudas son las páginas dedicadas por WB a la traducción. Traducir es también tarea mimética: rescatar un sentido parecido al original, no el sentido original, pues éste no existe. El texto segundo es único, como el primero. No se trata de des-cubrir, de des-velar, dar luz a lo oscuro, sino dejar que el lenguaje mismo, como productor de sí mismo, medio de sí mismo, se organice en un nuevo «original». En todo caso, desvelar como quitar el sueño al significante, despertarlo para que empiece un nuevo día.

Aunque estas consideraciones son un fuerte vínculo entre WB y Sigmund Freud, no aparecen demasiadas categorías psicoanalíticas en el discurso de Benjamin. Hay que releer a Freud con la sugestión de Lacan o Habermas (el psicoanálisis como una compleja reflexión sobre el lenguaje) para encontrarse con WB. Biográficamente, sabemos que él fue un precoz enterado del freudismo: en 1917/1918 siguió un seminario de Nebenfach sobre la teoría de los impulsos, donde se analizaba el caso Schreber. Hasta 1930 fue notoria en WB la influencia de la psicología de Ludwig Klages. Entonces se deshizo de ella, conservando, sin embargo, el jugoso aforismo: *El espíritu es el contradictor del alma.*

Dialéctica negativa

Benjamin antecede a Adorno: no hay síntesis ni conciliación de los contrarios, sino coincidencia y choque. No hay superación sino negatividad, resultado de la mediación. Hegel proponía una identidad sintética que es una nueva positividad. Antinomia superada, identificación del sujeto y el objeto, negación de la negación, unidad de las partes en el todo, contradicciones que se piensan no para ser exaltadas, sino para ser conciliadas. Hegel quiere salir de la contradicción, positivizarla y, con ella, a todo el pensamiento. Spinoza, Benjamin, Adorno, radicales negativistas, quieren salvar la contradicción como tal, interrumpir el camino hacia la quietud que mata la cadena significante, incesantemente rota hacia el futuro. Otra interrupción.

Ese judío

Los vínculos de intelectuales como WB con el judaísmo son sutiles y poco visibles. Están en los cimientos más que en la fachada. La mimetización de la burguesía culta judía de Alemania con la cultura germánica y las costumbres del patriciado disimulan la secular herencia hebrea, que se convierte en una categorética abstracta sin el menor folklorismo. Estos judíos, aparentemente tan poco judaicos, serán «rejudaizados» por la

abierta persecución nazi. Aún toda la emigración alemana se vivirá con cierta cuota de diáspora: judíos y no judíos se transforman en el Judío Errante, el hombre sin tierra bajo los pies, cuyo equipaje es una lengua y una memoria.

Todo ello tiene implicancias políticas, quiero decir que genera reflejos ideológicos, más allá de lo que tiene de político, o sea policial, el hecho de la persecución en sí mismo. Por ejemplo, en el antisemitismo, Löwenthal cree encontrar una forma pervertida del pensamiento utópico. En la mirada del antisemita, el judío es el dueño de la utopía: su vida es excepcional, legendaria, libre, exquisita, entregada a los sutiles placeres que se niegan al filisteo luterano. El judío es rico y poderoso con el dinero pero, como corresponde a una raza superior y refinada, frágil en lo corporal. Por eso vive sin trabajar, cultivando una sensibilidad cuyo hedonismo está vedado a los cristianos. De algún modo, la mirada del antisemita desplaza la vieja fobia del pequeñoburgués contra el patriciado.

En el pensamiento político de estos mandarines suele aparecer la enésima versión del mesianismo judío. La izquierda judaica es una forma de mesianizar el sionismo, convirtiéndolo de nacionalista en universalista. Es una manera de liberarse de él y de la pesada herencia correspondiente al mito de la «raza elegida» por el pacto de la Alianza, pero es, también, una manera de recuperar la vieja nostalgia mesiánica, judía si las hay.

De hecho, cierta parte de la Escuela de Frankfurt proviene del grupo nucleado entorno al carismático rabino húngaro N. A. Nobel, un estudioso de la filosofía, líder intelectual en algunas tendencias sionistas de izquierda que, hacia 1921, reúne a Leo Löwenthal, Martin Buber, Franz Rosenzweig, Siegfried Kracauer, Ernst Simon y otros.

Irwing Wohlfahrt ha estudiado cómo Benjamin traduce a términos de filosofía del lenguaje y de la historia ciertas categorías del pensamiento judío.

La caída es, para WB, caída del lenguaje. La palabra humana nace al caer el nombre divino. El ser cae en el tener y aparecen las distinciones: abstraer, juzgar, significar. La palabra se convierte en vehículo de comunicación de algo que le es exterior: he allí el Pecado Original de la Lingüística.

Frente al lenguaje, la naturaleza deviene la mera y pura objetividad, cosa cuantificable, cantidad desdeñable en cuanto tal, o sea en cuanto cualidad de lo extenso. Es pura exterioridad, lo exterior al significante, lo in-significante. Al perderse la plenitud de la palabra en la caída, se produce la expulsión del Paraíso y el nacimiento del sujeto, a partir de la distancia abismal que lo separa del objeto, comparable a la que lo separa de la naturaleza (que es su naturaleza, también).

Con la caída nacen, asimismo, la historia y la noción de progreso. Su origen es el mismo que el del sujeto y el lenguaje: una tormenta en el Jardín del Paraíso que genera la Pérdida Primordial. Cuando se pierde la conciencia o memoria mítica de esta pérdida, se fetichiza el pensamiento y el infierno se convierte en la patria. El fetichismo mental capitalista es este infierno que se ignora. Por esto, para salir de él hay que restaurar la conciencia de la caída y la pérdida. La mayor tarea de la historia es, pues, superar la historicidad y repristinar el mito. Esta es, también, la grandiosa utilidad de la historia, ser el obstáculo dialéctico de su propia consumación.

El acto de nombrar es triste, todo lenguaje es elegíaco pues lamenta la pérdida del

Paraíso. Juzgar es dividir, cortar, herir, castrar: etimológicamente, *ur-teilen* quiere decir «partición primordial», cesura del origen, tajo primero. Separa el Bien del Mal, al principio y al final. Separar el saber (Dios, lo íntimo) del conocer (el hombre, lo externo). Alentar la nostalgia del saber perfecto desde el conocimiento imperfecto, de la quietud paradisíaca desde el deslizamiento del mundo. La omnisciencia indivisa (e inocente) del Origen que se ha perdido por el pecado de escisión.

WB, intentanto sintetizar esta teología negativa con el marxismo (deconstruyendo, de paso, a ambos, haciendo la historia de la caída y el mito de la revolución, en lugar del mito de la caída y la historia de la revolución) termina concediendo, como su maestro Mallarmé, la iniciativa a las palabras: la historia se abre y se cierra con dos actos performativos del lenguaje, dos gestos de la palabra: separarse y unirse, caer y llegar al Juicio de Dios que es el Juicio Final. Decir es hacer.

Cosas de hombres

El círculo de Nobel no era, por supuesto, el único en la Alemania de posguerra. La década del veinte conoció varias de estas agrupaciones, centradas en una estrella intelectual. Por ejemplo, en Heidelberg, Max Weber contaba con su hermano Alfred, Karl Mannheim, Ernst Bloch, Karl Jaspers (que venía de la psiquiatría positivista y marchaba hacia la filosofía existencial), los historiadores Hermann Oncken y Karl Hampe, Heinrich Rickert, el economista Emil Lederer y el germanista Friedrich Gundolf, estudioso de Nietzsche y afiliado a otra logia de exquisitos, la del poeta Stefan George. Los neokantianos se organizaron en dos escuelas hermanas y enemigas: la de Marburgo (Cohen y Natorp, los maestros de Ortega) y la del sudoeste. Los jóvenes marxistas de la época desconfiaban del neokantismo, en especial del rigor fenomenológico de Edmund Husserl, figura ambivalente que fue considerada por muchos como un típico pensador burgués. Más bien estaban apasionados con la tarea propuesta por Lukács: desdarwinizar a Marx, rehegelianizarlo.

El creciente psicoanálisis era una tentación muy fuerte: proponía, nada menos, una posible mediación *(Vermittlung)* entre la infraestructura y la superestructura de la teoría marxista, elementos tan difíciles de soldar. ¡Además, hacia 1930, tenía el encanto irresistible de ser una ciencia extremista y de vanguardia, mal vista por el poder y prohibida por las instituciones.

Tal vez se trataba de preparar las defensas contra una montante del pensamiento alemán que se oponía a la historia e intentaba una restauración de la metafísica. El nazismo, que empezó gastando el mismo aire, estaba prefigurado en las abstracciones de Max Scheler, Nicolai Hartmann y Husserl y, sobre todo, en la psicología de los arquetipos de Carl Gustav Jung. Someter la sociedad a jerarquías eternas y la historia al destino con sesgo de abismo fue uno de los primeros juegos ideológicos fascistas.

Los núcleos intelectuales tienen un aspecto erótico, si se quiere de cierto Eros pedagógico y homofílico. Sócrates y Platón vuelven como modelos. También en la Inglaterra posbélica hay cierto culto al efebo que se convierte en la estrella de las universidades. Son años en que el joven tiene prestigio: el deporte y la guerra están de

moda, y ambas son actividades juveniles. Los montantes fascismos de los años veinte exaltan la juventud y le ofrecen estadios y avenidas para sus juegos y paradas. Frente a una *belle époque* de corte maduro y aún senil, los años locos rinden culto al hombre joven, pugnaz, potente y agresivo. Un erotismo atlético suele unirse a este juvenilismo, como nos lo recuerda Luchino Visconti, joven de la época, en sus películas de vejez.

En Alemania, esta atmósfera está anticipada por las organizaciones universitarias de estudiantes, de origen medieval. Eran *Männerbnde,* ligas de varones, *Wandervögel* (pájaros errantes) que exaltaban los valores de la camaradería viril y preparaban la lealtad para el ejercicio del poder, tarea masculina.

Benjamin se relacionó con el grupo de la revista *Anfang,* que había fundado Georg Gretor en 1910 y que integraban, entre otros, Gustav Wyneken, Hans Blüher y Peter Suhrkampf, que luego sería su editor.

El ascenso social de la mujer rompe este monopolio y en la inmediata preguerra se comienzan a fundar las *Sprechsäle* que admiten a las mujeres en sus debates. WB alquila una casa en Berlín para una de ellas, junto con su amigo el médico Ernst Joel, que supervisa sus experiencias con el Hachich. En 1914 la visita Martin Buber con una serie de discusiones y charlas.

Coleccionismo, erotismo

Afecto a hacer regalos, receloso con el dinero, WB fue, como es sabido, un coleccionista apasionado de libros. Tal vez estaba fijado a la edad infantil de las colecciones y a la imagen del niño mimado de la burguesía culta. Cuando nace su hijo Stefan Rafael, en 1918, empieza a coleccionar libros infantiles, de los que llega a reunir unos 200, casi todos del siglo XIX y con grabados coloreados a mano. En 1940 el conjunto fue llevado a Londres por Dora, su ex mujer y en 1964, al morir ella, pasó al hijo. Se supone que desde 1972 lo conserva su viuda Janet.

Pero lo más interesante del coleccionismo benjaminiano no es la colección, sino su filosofía. Hay una suerte de conquista sexual desplazada a la colección que deviene una forma de erotismo solitario que no llega jamás a saciarse, como el otro. Siempre se carece de la pieza siguiente, se vive como una falta. Escribe:

> Alegría del coleccionista, alegría del solitario. No es la bienaventuranza que rige los recuerdos, en la que estamos solos con nuestra existencia, que se ordena calladamente en torno nuestro, y que los propios hombres que se impregnan de ella admiten en su silencio que une y asgura. El coleccionista calla su destino.

Amaba las cosas como a mujeres y a las mujeres como a cosas. «Libros y putas se pueden tomar en la cama. Las notas al pie de los unos son los billetes de Banco en las medias de las otras.» Leporello, desplegando el enorme catálogo con las conquistas de Don Juan, también nos enseña que el Gran Seductor es un Coleccionista.

La Gran Oreja

Berna, 1918: primeros contactos de WB con Hegel. Lo encuentra temible: es un místico del poder, cuya única virtud es, precisamente, la mística.

Suiza es, durante la guerra, el oasis para el exilio intelectual de los beligerantes. En Ginebra están los franceses. En Zürich y Basilea, los alemanes.

Aparecen en Zürich Hans Richter, Christian Schad, Hans Arp, Hugo Ball y Richard Huelsenbeck. En la Spiegelgasse *(Calle del Espejo)* n° 1 Ball funda el 5 febrero 1916 el *Cabaret Voltaire,* primer café literario del dadaísmo, donde acompaña al piano las canciones de su mujer, Emmy Hennings. Concurren Arp, Tristan Tzara, Marcel y Georges Janco. Practican el arte antirracionalista del gesto (las teorías de WB sobre el lenguaje, en estos parajes tan cercanos al racionalista Saussure). Se leen versos entre affiches futuristas. Es una suerte de protesta estetizante contra la guerra y el arte militarizado de la propaganda nacionalista. Rodeados de espías y agentes bélicos, están lejos de las batallas y su canibalismo. Schikele define la Suiza de estos años como *La Gran Oreja.* Entrenamiento para el espionaje y para la escucha del discurso. Finalmente, ¿qué propone WB frente al lenguaje, qué propone Freud, qué propone el creacionismo dadaísta, sino tomar ante el lenguaje la actitud de una atenta escucha?

Paul Cassirer acompañado de la actriz Tilla Durieux ultiman negocios diplomáticos en los años finales de la guerra. Harry Kessler, antiguo ayudante del mariscal Luddendorf, está empleado en la embajada alemana y negocia la paz con los franceses. Mientras el ejército germano planea la ofensiva final, los diplomáticos ofrecen la devolución de Alsacia y Lorena.

En el viejo hotel *Schwert (Espada),* dos veces centenario, coinciden los estafadores con los falsos patriotas, las cortesanas, los graves humanistas, Franz Werfel y su amante Else Lasker-Schüler, el historiador del arte Julius Mayer-Graefe (que ha debido huir de Alemania por elogiar la pintura impresionista francesa y escribe un libro de viajes por España), por temporadas Stefan Zweig.

Otros cafés frecuentados por esta fauna son el Astoria, el de la Terrasse, el *Hirsch (Ciervo),* el de la Banque, el Odéon. Esplendor dadaísta y expresionista contemporáneo a la miseria de Berlín, la antigua patria de Benjamin, donde falta carbón para calentar las casas y los altivos capitalinos hurgan las basuras en busca de comida.

Suiza fue el ensayo general del exilio que WB no llegó a vivir.

No llegarás a doctor

En 1921, WB intenta aprobar su examen doctoral en Heidelberg. Se hospeda en casa de Leo Löwenthal. No llegará a doctorarse. En cambio, otro estudiante, con quien comentan el tema de la tesis, alcanzará el grado. Se llamaba Josef Goebbels.

Amor

Fuld opina que WB fue un excelente amante y un mal marido, pues siempre conservó una imagen elemental de la mujer amada como intelectualmente inferior al hombre.

> *¿Cómo es eso de que las mujeres hablen? El habla les quita el alma (entseelt sie:* las mata, las deja ex-ánimes).

Nombrar es cosa de padres, de animales seminales, porque es cosa de Dios, de Dios Padre. La mujer, como la naturaleza, es muda.



Walter Benjamin en la Biblioteca Nacional de París

Lo del mal matrimonio viene de no poder conciliar el amor con lo cotidiano. La vida diaria es una apuesta a la rutina infinita y el amor, en cambio, se asocia con la muerte. Charlotte Wolff, una estudiante lesbiana de medicina que fue amiga del matrimonio formado por Walter y Dora (en *Innenwelt und Aussenwelt,* 1971) recuerda haber conversado muchas veces sobre el tema con WB: éste tenía una especie de penosa nostalgia o anhelo *(Sehnsucht)* de la muerte, pero no temor a la muerte. Amaba con una intensidad tal que estrangulaba sus relaciones. Sublimaba, tal vez, de este modo, su nostalgia de la muerte, su anhelo de morir. Matando. Matando por amor. Amando para matar.

Ultima interrupción

Le tocó morir como un judío. Dejó Alemania por Ibiza y luego fue a París (1933) cuando se encrespaba una ola de antisemitismo. Había amenazas de un golpe de de-

rechas. El pacto de Stalin y Hitler (21 agosto 1939) sumió al PC francés en una profunda confusión. Enfermo del corazón, WB fue encerrado con otros miles de emigrados en un estadio de fútbol (Daladier anticipaba a Pinochet) y luego enviado en un tren blindado a un campo de trabajo en Nivre, donde leía las *Confesiones* de Rousseau y escribía sus reflexiones sobre la historia, que serían su última obra.

Pensaba huir a América. El consulado USA de Marsella dejó de dar visas el día anterior a su pedido. Los nazis habían invadido Francia y él cruzó la frontera hasta Port Bou, en Cataluña, con cinco tabletas de morfina que Arthur Koestler le había alcanzado en la propia Marsella, suficientes «para matar a un caballo». Koestler, muchos años después, acudiría a un sereno suicidio. Benjamin, temiendo que la policía franquista lo devolviera a Francia, acabó sus días el 27 setiembre 1940. Hanna Arendt intentó recuperar sus restos en 1945, pero la concesión del sepulcro había caducado y estaban en el osario común. Era la última interrupción del discurso, la que lo entregaba a ese anonimato en que todos somos nadie y que tanto se parece a la quietud del Paraíso.

BLAS MATAMORO

BIBLIOGRAFIA

La citada en el texto.

Revue d'Esthétique, nouvelle série, n° 1, 1981.

LEO LÖWENTHAL: *Mitmachen wollte ich nie. Ein autobiographisches Gespräch mit Helmut Dubiel*, Suhrkampf, Frankfurt, 1980.

JOSE JIMÉNEZ BLANCO y CARLOS MOYA VALGAÑON (Dirección y prólogo): *Teoría sociológica contemporánea*, Tecnos, Madrid, 1978.

WERNER FULD: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlem. Eine Biographie*, Fischer, Frankfurt, 1981.

ENRIQUE MENÉNDEZ UREÑA: *La teoría crítica de la sociedad de Habermas. La crisis de la sociedad industrializada*, Tecnos, Madrid, 1978.

WALTER BENJAMIN: *Moskauer Tagebuch*, herausgegeben von Gary Smith, Vorwort von Gershom Scholem, Suhrkampf, Frankfurt, 1980.

MARTIN JAY: *The dialectic Imagination*, Boston, 1973 (hay traducción castellana en Taurus, Madrid).

ANTHONY HEILBUT: *Exiled in Paradise*, The Viking Press, New York, 1983.

MICHAEL LOWY: *L'anarchisme messianique de Walter Benjamin*, *Les Temps modernes*, octobre 1983.

Se encuentran en castellano los siguientes libros de Walter Benjamin: *Infancia en Berlín*, (Alfaguara), *Angelus Novus* (Edhasa), *Iluminaciones* (I, II, III) y *Discursos interrumpidos* (los cuatro en Taurus), así como una colaboración de un libro colectivo sobre el hachich (también en Taurus). Está agotada la edición Sur (Buenos Aires) con una selección de ensayos.

Tentativas sobre Walter Benjamin

Immer Radikal, niemals Konsequent!
(¡Siempre radical, nunca consecuente!)
Benjamin a Scholem

Susan Sontag ha escrito resueltamente de Benjamin: se consideraba un melancólico, despreciando sin embargo las etiquetas psicológicas al uso e invocando las astrológicas. «Vine al mundo bajo el signo de Saturno, el planeta de los desvíos y las dilaciones». Se trata, sin duda, de una óptima caracterización inicial: el compromiso imaginativo de Walter Benjamin entendido como la obstinada meditación de un *melancólico.* Desde rasero un tanto psicologista, el radical burgués desarraigado de infancia enfermiza, oculto en la impersonalidad despiadada de la gran ciudad; el estudiante brillante, hipersensible y de mirada perdida —la equívoca ingenuidad del miope—, obsesionado por la soledad: «La soledad me parecía el único estado humano apropiado». Apunte sugerente, en efecto, para penetrar en ese texto cifrado que es la escritura; un reto, quizás, a desentrañar del testimonio indirecto —*memoria invertida,* escribió una vez— de la obra de Benjamin, nacido en Berlin en 1892 y que optó por abandonarse a la muerte en el negro otoño de 1940 en Port-Bou.

1.— Los espacios perdidos

Si la figura moral del *confidente* precisara en la actualidad de representación simbólica, a la manera de los emblemas renacentistas, sería la paciencia la virtud más ajustada a ella. Y su personificación moderna, sin duda, el gran hebraísta recientemente fallecido (1982) Gershom Scholem, amigo de juventud y para siempre —aunque sólo consiguiera entender a medias la elipsis existencial— de Walter Benjamin. Su testimonio escrito *Geschichte einer Freundschaft* (1975) es el último ejemplo de ese género privilegiado que es la *autobiografía refleja,* esto es, la narración biográfica elaborada a partir de la criba objetivizadora del Otro, —en esa acepción que Borges nos ha enseñado a utilizar— que asume, a su vez, la función censora consciente del propio pasado. Scholem reelabora minuciosamente el recuerdo del amigo desaparecido, al tiempo que reinterpreta la historia de una época que acaso se pretendió distinta. Cuenta para ello con el arsenal, aparentemente inagotable todavía a la espera de conocer los fondos de Postdam, de una correspondencia continuada a lo largo de la vida entera de Benjamin, cuyos altibajos suaviza la lejanía —asentado definitivamente el uno en Jerusalem, caba-

lista más tarde de ámbito internacional; tránsfuga de un mundo ilegítimo el otro— en tanto que la muerte, temprana, de Benjamin vendrá a saldar las diferencias. Bien que con algún matiz, sin embargo. El *Zeugnis* scholemiano empaña levemente la presencia transparente del amigo al reflejar con crudeza las obsesiones militantes de su autor. La imagen que resulta es doble, o mejor, doblemente condicionada por los prejuicios del sabio judío: Benjamin es, en alternancia sin fisuras, bien el *genio hebreo* sobredotado para la reflexión, metafísico y cabalista —«su escritura miniada *(Miniaturschrift)* conservaba algo de cabalístico...»—, o el *materialista* que niega en vano su procedencia y se entrega al milenarismo comunista inducido por las «malas compañías» —de Lukács a Brecht, a través de la *turbulencia* llamada Asja Lacis. El cliché surtió efecto y la sabia administración del tópico por parte de Adorno al sacar a la luz el legado inédito de Benjamin ha marcado la *recepción* contemporánea del gran heterodoxo berlinés. Con todo, se han publicado apenas cien de las casi trescientas cartas cruzadas entre Benjamin y Scholem a partir de 1923. Curiosa fidelidad en pleno siglo nuestro. «Acaso la distancia —confiesa Scholem— contribuyó a que me abriera su corazón como no hizo con nadie».

En cualquier caso, la estrategia scholemiana de aislar el hecho Benjamin por medio del cinturón sanitario del criptojudaísmo y la hagiografía no consigue disolver el peso ejercido por las urgencias culturales de la época. Schiavoni ha denunciado la irresponsabilidad que representa desvincular los tres grandes genios contemporáneos de tradición hebraica —Kafka, Freud y Benjamin— de las determinaciones sociales e intelectuales que condicionaron su evolución personal. Más que de irresponsabilidad cabe hablar de ejercicio encubierto de depuración: serían así tres maestros al margen de las impurezas y del tiempo, ajenos a «sospechosas» identidades colectivas —la peligrosa *Judentum*— que facilitan su asimilación, por supuesto, pero que diluyen el misterio *(Geheimnis)* que debe rodear a todo personaje excepcional. Se trata, en suma, de *justos* (sabios en la acepción rabínica de *Zaddiq)* que nos transmiten «el eco lejano de la palabra» y ante quienes sólo cumple la veneración.

Nada más desenfocado. El ejercicio estilístico de Benjamin corre parejo con el compromiso formal de la «afinidad electiva» (Ernst Bloch): constituye la apuesta suicida por la metáfora en una lengua, la alemana, intoxicada por el didactismo y la logografía. Una propuesta, en definitiva, de «pensar en imágenes», de abandonarse a la contemplación *an-intelectual* del objeto hasta romper el control «lógico» del discurso y dar entrada a lo cotidiano, al lenguaje abierto de la comunicación asociativa, a la evocación —el recuerdo involuntario proustiano— que se extiende a sectores y temas desatendidos cuando se postulan en la acción comunicativa unos intereses teóricos definidos: la dominación conceptual, viene a sostener Benjamin, es el ejemplo más sutil de tiranía.

Ya entre nosotros, la recepción de Benjamin ha sufrido, además, otra perturbación de envergadura: su alineación junto a los teóricos de la ya consagrada Escuela de Frankfurt. Su figura representa el contrapunto heterodoxo del *tandem* Adorno/Horkheimer en no pocas construcciones divulgatorias de filosofía social de alguna incidencia sobre el estudiantado universitario post-sesentayochista. Las vicisitudes de esta filiación son complejas y quizás su mejor historia —acaso *petite-histoire*— nos la ofrezca el repaso detenido de la significativa correspondencia *oficial* intercambiada con Horkheimer en par-

ticular. Los métodos del *Institut für Sozialforschung* —el glorioso *Café Max* de los años inmediatos a la hegemonía nacionalsocialista y del primer exilio ginebrino— escoran paulatinamente hacia una teoría política de base empirista, en tanto sus cabezas de fila, Adorno, Horkheimer, Pollok, encarnan con relación a Benjamin algo así como la tutela intelectual, paternalista y protectora hacia el hijo pródigo, cuyas *rarezas* no alcanzarán jamás a comprender por entero. Es conocida la censura directa que sobre los textos de Benjamin ejercieron esos incómodos amigos de madurez, al igual que los renglones torcidos que explican la incorporación de éste al grupo, con carácter siempre ocasional y forzado por una elemental necesidad de supervivencia, en los años previos al estallido de la Guerra Europea. Sin embargo, nos es difícil dar con un argumento, mal utilizado por críticos y biógrafos por lo general, que nos permita comprender mejor los recelos e incomprensiones recíprocas. Benjamin pertenece todavía a la Alemania guillermina hundida definitivamente el *Gran Agosto 1914*. Por familia y «primeros afectos» forma parte de la burguesía radical educada en el idealismo de la voluntad de Rickert —«Soy discípulo de Rickert como Adorno puede serlo de Cornelius»— y disciplinada por el judaísmo asimilado y malconsciente, sin espacio social definido en el neofeudalismo terrateniente y *Junker,* que ejerció de clase dominante en los últimos tiempos del Reich prusiano. No es casual la influencia del misticismo sionista ni el entusiasmo sentimental que el «movimiento de la juventud» *(Jugendbewegung),* alentado por la renovación pedagógica de Gustav Wyneken, ejercieron en el joven Benjamin —son los años de la insólita narración *La muerte del padre* (1913), del alegato generacional *Metafísica de la juventud* (1914)...—, quien confía a Ludwig Straub sus titubeos intelectuales en carta de octubre de 1912: «Mi experiencia espiritual decisiva la tuve aún antes de que el judaísmo se convirtiera para mí en importante o problemático... Como religión me era lejano, como hecho nacional desconocido. El influjo decisivo fue éste: en una *Landerziehungsheim,* donde pasé un año y nueve meses de importancia decisiva, el doctor Wyneken fue mi profesor... Un año depués leí los escritos programáticos de su escuela, que se basan en la filosofía hegeliana... Estas ideas determinaron no el *interés* por las reformas, sino en mayor medida la dirección de mi vida».

La evolución primeriza de Benjamin evoca el itinerario abrupto y descarnado de los herederos de la *gran burguesía* finisecular con sensibilidad suficiente para percibir el *vértigo del abismo,* en ajustada diagnosis de Lukács, que con Wittgenstein es otra de esas vidas paralelas marcadas por el signo de la tragedia. La conversión *paulina* al marxismo, en el caso del filósofo húngaro, el pacto despiadado con el diablo del propio Wittgenstein, y la irreductibilidad moral de Benjamin son imágenes reflejas de un idéntico yo trascendental: hijos de la «pecaminosidad consumada» aspiran a la redención purificadora a tavés del ejercicio radical del pensamiento, en una época de gestos vacíos y fáciles, de heroísmos de clase media.

En *Mefisto* de Klaus Mann un personaje recapitula lúcidamente el paréntesis cultural de Weimar: «¡Qué rápido se ha ido! En 1919 todavía sonaban Strindberg y Wedekind; en 1926 solo interesa la opereta». Un interlocutor ironiza: «¿Se hubiera lamentado de haber podido imaginar cómo sería 1936?».

2.— Los caminos recobrados

En julio de 1913, impregnado aún de una primera visita a París de fructífero impacto posterior —descubre la *intensidad* de la vida urbana, la fascinación visual de El Greco y la sensualidad formal del rococó francés—, Walter Benjamin emprende un auténtico viaje iniciático que le llevará a vagar, en solitario y a pie, durante cuatro días por el Jura helvético. A su llegada a Basilea un inesperado descubrimiento: la exposición casual de algunos grabados originales de Dürer —*El caballero, la muerte, el diablo* y la *Melancolía* entre ellos— «obras de una expresividad inefablemente profunda», en abierto contraste con el primitivismo del arte renacentista alemán. Para el lector de Wölfflin que culmina sus estudios universitarios con una investigación sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán,* la renovación metodológica de la Escuela de Viena y, particularmente, los audaces análisis de la mnemónica colectiva de Aby Warburg evidencian una orientación intelectual que coincide con los proyectos de investigación académica que Benjamin delinea por entonces.

Wolfgang Kemp ha reconstruído puntualmente las tentativas de acercamiento, frustradas, de Benjamin hacia la Escuela de Warburg, el interés distante del peculiar historiador del arte por los trabajos de Benjamin y el olímpico desdén epistolar de Panofsky para con los *resultados* de la investigación benjaminiana de los orígenes del drama barroco. Los buenos oficios de Hoffmansthal tropezaron una vez más con la inveterada repugnancia de la universidad alemana para acoger en su redil a ovejas descarriadas, por muy sutil y elaborada que fuera la razón decisiva del descarrío. El antiacademicismo formal del programa de Benjamin y, sobre todo, su concepción «dialéctica» de la actividad intelectual habían de molestar, a buen seguro, a quienes abiertamente hacían profesión de fe neoplatónica, empeñados además en suavizar los personalismos y originalidades del gran Aby Warburg —muerto en 1929 en Roma, a consecuencia de un infarto que puso fin a una vida en depresión psíquica crónica—, legatarios de una difícil herencia intelectual que sólo con el paso del tiempo alcanzaría el refrendo oficial.

Algunos paralelismos aproximan, sin duda, personalidades tan complejas como Warburg y Benjamin, aunque bien mirada tales paralelismos estriben en lo que más señaladamente afirma la singularidad de ambos. Comparten una cierta idea aristocrática y señorial de la actividad científica, en su concepción ajena por entero a determinaciones de índole económica o profesional; participan asimismo de la consideración antiinstitucional y autárquica de su propio quehacer intelectual. Los métodos de trabajo incluso coinciden en el planteamiento general Warburg busca las «ideas universales» que unifican las diferentes tradiciones culturales a través de una investigación micrológica del lenguaje imaginativo occidental —la *memoria social* de la humanidad—. Benjamin, por su parte, aspira a conseguir un montaje provocativo de imágenes mediante la asociación, disposición y selección de material histórico más variado. La ingente *Passagen-Werk* benjaminista, ahora de alcance común tras la publicación (1982) del volumen V° de los *Gesammelte Schriften* que incluyen el conjunto de esbozos, redacciones, materiales y notas de la obra, nos ofrece el *panopticon* imaginativo del siglo XIX a través del caleidoscopio estético del radicalismo expresivo de la década de los veinte:

distorsión sintáctica barroca, surrealismo asociativo, crispación expresionista en un «desesperado trabajo» sobre el material comunicativo, en el que todo es aquilatado, *descompuesto*, fragmentado en unidades mínimas de significado.

Señalamos ya la obstinada aspiración warburguiana de reconstruir, asimismo en un *minimal* que exprese su fragmentariedad y pluralidad, la memoria social de la humanidad. Los residuos culturales del pasado constituyen un patrimonio hereditario que testimonia el proceso de dominación humana sobre la naturaleza, tanto da el *género* y la *calidad* de esos fragmentos de historia; lo que importa es saber reordenarlos en un complejo significativo que nos narre la *otra historia*: a saber, la génesis conceptual y axiológica latente en lo que trivializamos como concepciones del mundo. La gran obra de Warburg, el atlas *Mnemosyne* (cfr. *Ausgewähtle Schriften*, 1980), reúne mil fotografías que sintetizan analogías asociativas procedentes de diversas culturas y de distintos niveles evolutivos de las mismas: el arte figurativo o simbólico resulta así el esfuerzo máximo de sublimación racionalizadora de las experiencias primarias de una sociedad determinada. En el arte, las vivencias individuales entran a formar parte de la memoria para fundirse en el pasado colectivo de la comunidad. «Los cultos —escribe Warburg— realizaban la fusión entre esos componentes de la memoria...» «La naturaleza de las fiestas italianas renacentistas constituye, en su forma más elevada y auténtica, un *salto* de la vida al arte». La memoria adquiere de este modo una función social, puesto que integra por adición los recuerdos individuales, a la vez que los sobrepasa y transforma al amalgamarlos en un discurso sobre el *continuum* de la sociedad. Puede ironizarse cuanto se quiera acerca de los resultados del proyecto warburguiano —ontologización de la memoria colectiva, psicologismo cultural, etc...— pero lo cierto es que impulsaron un giro copernicano en la historiografía artística, que de ser inventario más o menos escrupuloso y razonado de *rarit* iconográficas o formales se convirtió en instrumento epistemológico.

El arte es para Benjamin *expresión integral* de la humanidad. Si en Warburg y Panofsky le fascinaba el método —la posibilidad de una ciencia del arte fundamentada en un proyecto comprensivo de investigación pluridisciplinar—, el universo conceptual benjaminiano aparece marcado por la impronta de Riegl. Su *Spätrömische Kunstindustrie*, es, junto con *Geschichte und Klassenbewustsein* de Lukács, uno de los libros de actualidad perenne cuando en 1929 Benjamin recapitula sus años de aprendizaje. Riegl entendía por *Kunstwollen* la síntesis de tendencias que determinan la producción artística de una época: metafísicas, religiosas, políticas, económicas y científicas que caracterizan un estadio de evolución determinado de la humanidad. El arte se instituye de esta manera en la expresión del modo en que los hombres pretenden ver las cosas en su tiempo. El *Kunstwollen* supone el dominio material de unos medios expresivos que de por sí poseen, asimismo, su propia historia. Riegl consigue transformar así la *intencionalidad artística* en un sistema complejo de percepción figurativa. Algunos ejemplos de su tipología estilística: el arte egipcio arcaico es *táctil*, implica una visión de cerca; en tanto que el griego clásico es *óptico-táctil*, consecuencia de una visión *equilibrada* del objeto, percibido visualmente a distancia media; el arte romano tardío, por el contrario, expresa una visión desde lejos, grandilocuente y magnificadora. En resumen, pues, Riegl analiza los modos organizativos de la percepción sensorial, que se realiza a través

del arte, en la que coinciden determinaciones de carácter natural, formal e histórico.

Benjamin asimila como nadie en su tiempo el formalismo riegeliano en un proceso de reflexión estética que le conducirá, paradójicamente, a un replanteamiento sobremanera original de la cuestión nodal de la estética marxista: la relación dialéctica, a través de la mediación del arte, de base material y sobreestructura ideológica. La intención artística —escribe— regula las relaciones humanas con los objetos perceptibles por los sentidos. Sin embargo, el hombre no sólo percibe a través de los sentidos: aspira a configurar el mundo según sus deseos; en cuyo caso esa voluntad artística habrá de entenderse como *penetrada* por nuestra visión o concepción del mundo —i.e. por las ideologías visuales, expresivas y comunicativas que nos sean propias. Si la estructura social condiciona en alguna medida la sobreestructura intelectual y ese condicionamiento, a su vez, no queda reducido al simple reflejo especular, entonces ¿cómo caracterizarlo?

T. W. Adorno, junto con Horkheimer «ángel de la guarda» ante las tentaciones «materialistas» de Brecht, al repasar el análisis benjaminiano de Baudelaire, considera la suave instrumentalización conceptual marxista por parte de Benjamin como un «tributo de época» pagado por el autor que «ni beneficia a éste ni al marxismo», según una *boutade* que se hizo famosa. La acusación ha tomado cuerpo, lanzada desde esa interpretación vulgar del marxismo que acompañó en plena «guerra fría» la recepción masiva de Benjamin, sin reparar en lo más mínimo en la sutileza de la argumentación benjaminiana. Adorno rechazaba la «conjunción demoniaca» que Benjamin lleva a cabo del contenido pragmático de los objetos con su posibilidad de interpretación —esa tendencia a entreverar *magia* y positivismo—, falseando con ello Adorno la aportación más genuina del gran berlinés: la consciencia de la autonomía de la praxis artística. No se trata, en cualquier caso, de escribir una historia *marxista* del arte, a inscribir en una historia *(marxista)* de la filosofía en la que base y sobreestructura ideológica se proyecten en relación causal, a tenor de la dialéctica global del proceso social. La praxis artística, por el contrario, establece una cohesión original, se propone como unidad significativa que aporta un repertorio textual del que se selecionan los elementos más adecuados a cada situación histórica. La sobreestructura adquiere de este modo la configuración de una *expresión posible de la estructura*. La obra de arte se asemeja a un rompecabezas irremisiblemente incompleto en tanto no se descubran los fragmentos restantes de hipotéticos «posibles» que hagan coherente la transposición imaginativa. Se transforma así en la unidad de complejidad de la estructura. La sobreestructura, en instancia última, puede quedar caracterizada como sigue: es la recopilación de los posibles expresivos (en el sentido que Riegl confería a concepto de *expresión)* de una estructura determinada. En la realidad textual de la obra de arte no se reconoce ya paralelismo alguno, metafórico o especular, entre la sobreestructura y su base social. Su *veracidad* debe rastrearse en ella misma, en la factura técnica y expresiva que la convierte en *modelo* de práctica social significativa. Agamben ha desarrollado recientemente con inhabitual penetración la hermosa imagen de Benjamin: el químico sólo ve leña y cenizas, mientras que el alquimista fija su atención en la rogativa, en la invocación ritual, donde sobreestructura y base vuelven a identificarse.

Benjamin define al observador —con el pretexto de Baudelaire— como un prín-

cipe capaz de guardar el incógnito. Ese privilegiado lugar de observación acrecienta, es verdad, el horizonte visual, pero a su vez vuelve más conflictiva la imagen obtenida. Quizás la metáfora nos sitúe en el camino correcto para la comprensión de la escritura benjaminiana, tan discontinua y propensa al aforismo, a la agudeza chirriante, «instrumento de desintegración sistemática de la unidad-totalidad formal que la inteligencia, en la época burguesa, está obligada a reproducir inexorablemente». Arma mortífera, en poder del artista, para hacer saltar en añicos *(sprengen)* la totalidad ficticia del sistema social.

3.— La experiencia de la distancia

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit es obra tardía (1936) en la producción de Benjamin y de forma casi unánime ha sido intepretada como el correctivo metodológico de los excesos subjetivistas de obras de cuño, llamamos, más genuinamente personal. Incluso se ha discutido su *espesura* textual con relación a otros estudios como los dedicados a Kafka, Goethe y, primordialmente, a Baudelaire. La correspondencia con Adorno es en este caso, por fortuna, el registro menos dudoso para apreciar las disonancias benjaminianas a lo largo de estos años últimos. El sentido de desarraigo cultural —distanciado ya del tibio sionismo juvenil— y personal, tras el fracaso de su tentativa de promoción académica, forzado ahora a un precario exilio parisino, en el que la experiencia surrealista es, a lo sumo, un episodio gratificador —recuérdense sus peripecias como traductor de Proust—, encuentra en el marxismo y, sobre todo, en el proyecto renovador que lo sostiene, la posibilidad postrera de salvación para un mundo que se desliza hacia el desastre. Basta leer con atención *El autor como productor* (1934), o bien, como eco temprano, la incisiva recensión del *Gedichtbuch* de Kästner —*Melancolía de izquierdas* (1913)— para constatar la exigencia —asumida— de vivir «confinado en la soledad» del artista comprometido a interpretar críticamente su propia época. Tampoco es casual la atenta recuperación benjaminiana de los personajes *periféricos* del capitalismo urbano: el *flaneur* o Fuchs el coleccionista, voz de la protesta subversiva contra la tipicidad clasificable y rehabilitación consecuente del *fragmento* de una totalidad viva y armónica desaparecida, de la *originalidad* de los objetos abandonados, insensibles tras la disolución de la sensibilidad que los generó.

No puede sorprender en forma alguna, pues, que la apropiación marxiana de Benjamin explicite sus urgencias personales, traducidas ahora en la subjetivización obstinada de las categorías analíticas de Marx (cfr. las conversaciones con Brecht y la referencia que cierra el comentario sobre la muerte de Benjamin en los *Arbeitsjournal,* donde la mención al judaísmo vuelve a emerger). Es cierto que la antigua nostalgia romántica de la unidad inicial con la naturaleza le induce a la transformación ontologizadora de nociones circunscritas al análisis del proceso productivo, como es el caso del abuso del concepto economicista de fetichismo de la mercancía hasta convertirlo en elemento de consciencia individual. Sin embargo, el mito de una inocencia social rota por la industrialización y la «perversidad» del intercambio capitalista, encaja ajustadamente con el milenarismo de los años formativos de Benjamin y constituye el eslabón

de engarce con la utopía marxiana de una sociedad sin clases redimida merced al trabajo creador.

El tema de *Das Kunstwerk* es la consideración de la obra de arte en su objetividad, en su realidad de producto imaginativo de valor social. Por otro lado, subyace en el texto el diálogo callado de Benjamin con la vanguardia radical de entreguerras en torno al conflicto entre arte comprometido y *art pour l'art.* El *motto,* sin embargo, de la obra es la pérdida del *aura* en la obra de arte contemporánea. Por aura entiende Benjamin la única e irrepetible *experiencia de la distancia,* por breve que ésta sea: «Mientras se descansa en una tarde de verano, seguir los contornos de una montaña que se perfila sobre el fondo del cielo, o de una rama que proyecta su sombra sobre el observador, quiere decir aspirar el aura de la montaña o de la rama». El aura —ha señalado Desideri en un trabajo fundamental sobre Benjamin— nos hace visible la *misteriosa totalidad de los objetos.* En cualquier caso, en pocas ocasiones resulta tan notoria la decisiva ambigüedad de Benjamin: pensar críticamente el fragmento pero sin fantasear tampoco una totalidad imposible, fiel quizás a la práctica talmúdica de desentrañar los *cuarenta y nueve* significados latentes en cada paso de la Torah.

Con todo, el concepto benjaminiano de aura encuentra también en Riegl sus señas de identidad, pero simplemente como intuición a desarrollar desde la perspectiva analítica, ahora resueltamente materialista, que Benjamin emprende. Los *contraria* terminológicos de Riegl tenían por objeto revelar el contrapunto formal de la percepción visual, a la vez que señalaban los cambios históricos que potenciaban su organización interna. No obstante, la estética formalista propia de la Escuela de Viena, en polémica declarada con el positivismo, no alcanza a tener en cuenta la incidencia de las transformaciones técnicas sobre la noción misma de *Kunstwollen.* Si la metamorfosis moderna de este concepto nos remite de nuevo al estadio *táctil,* con la revalorización consiguiente de la materialidad de la *Bild* que el proceso comporta, es a través de la reproducción técnica *(Abbild)* donde esa materialidad se consuma.

Benjamin percibe la transformación radical inducida por el cambio tecnológico; la imposibilidad, a partir de 1850, de sostener cualquier estética normativa, de observancia no idealista, que prescinda de la manipulación mecánica de la imagen plástica. A un nivel doble, desde luego, disolviendo el mito clásico de la *unicidad* de la obra de arte, merced a la depuración industrial de las técnicas de reproducción, por una parte; e invalidando para siempre el carácter de afirmación individual del *momento* creativo, por otra. Si el *aura* integraba las cualidades «esenciales» de la obra de arte, los vestigios de su pasado cultural y religioso, no cabe menospreciar el gravamen significativo de la tecnología sobre ella. Además, la realidad natural adquiere nuevas dimensiones cuando el artista aprovecha el instrumental perceptivo que la técnica le proporciona. «En el país de la técnica la panorámica sobre la realidad inmediata se ha convertido en una quimera» —confiesa Benjamin—.

Sensible, pues, a las estéticas vanguardistas de los veinte, Benjamin hace suyo el optimismo que impulsara a neoplasticistas y constructivistas a la conquista de las nuevas posibilidades abiertas por la técnica y a la consideración positiva de la *cultura de la imagen.* Cuando los expresionistas propugnaban la *sociedad del espectáculo,* atentos al potencial revolucionario de los nuevos caminos del arte, a la capacidad subversora del fenóme-

no de la reproducción en una época de protagonismo político de las masas, teóricos como Kracauer reflexionaban sobre la importancia de las imágenes cinematográficas en la percepción de la realidad natural. Si el arte acertaba a establecer la *segunda naturaleza* de las cosas, afirmaba en *Theorie des Films,* gracias a la condensación significativa, a pesar incluso de la limitación tradicional de las imágenes unitarias, simplemente evocativas de la totalidad, el montaje fílmico permitía captar las imágenes multiformes y cambiantes con unos resultados que desautorizan cualquier dogmatismo sobre la naturaleza de las cosas. En la imagen fílmica se disuelve la individualidad creativa del artista para dar paso al «colectivo de productores» que la realizan, al igual que la recepción individual del film aparece condicionada, e incluso carece de sentido, en un género dirigido a la comunicación masiva.

Sin embargo, la instrumentalización capitalista del potencial dominador de la técnica se dejaría sentir muy pronto. Ya Adorno denunciaba desde Nueva York, en 1938, las potencialidades demagógicas del cine y los efectos narcóticos de la imagen seriada cuando se convierte en mercancía masificada —correa de transmisión de la ideología del bienestar y del belicismo patriotero meses después. Las mitologías nazis de Lilienthal venían a demostrar la necesidad perentoria de una reflexión crítica sobre la técnica, considerándola en su complejidad histórica. La ritualización estética de la vida social en los años del *III Reich* —basta pensar en los Juegos Olímpicos de Berlín— y el uso propagandístico y demagógico de las nuevas técnicas informativas, abren una grieta profunda en las ingenuas apreciaciones al propósito de la vanguardia prebélica. La ruptura crispada con el pasado anula la posibilidad misma de una historia total, conclusión que alcanza su sangrienta evidencia con la Segunda Guerra Mundial; cabe solamente la recuperación parcial y la selectiva —involuntariamente *mítica*— de diferentes pasados descontextualizados e inconexos que acentúan el eclectismo social y favorecen la autoalienación colectiva. El arte abandona definitivamente el reino schilleriano de la *hermosa apariencia* para entrar en el de la apariencia sin más —la apariencia de la ensoñación evasiva que distorsiona la autocomprensión humana, encubriendo la pugna por lo *otro* —objetivo natural del arte— en la nostalgia narcisista de lo que nunca fue.

* * *

El héroe, escribió Goethe en su gran novela de la desilusión romántica, se repliega en el alma, afirmación extrema de sí mismo frente al no-yo del mundo exterior: debe entonces interpretar el mundo a partir de su propia experiencia. Esta tensión metafísica penetra el discurso entero de Walter Benjamin. De Brecht asimila, empero, que la auténtica perspectiva de transformación se fragua en la crisis interna del yo creador del artista. En la obra de madurez de Benjamin se perfila una alternativa acerba a la desolación moral decretada por el fascismo. Nos habla de aquellos *constructores* que no edifican ya sobre el terreno seguro de la tradición pero que fueron capaces, a contrapelo, intempestivamente *(Gegen den Stich),* de salvar algo de ese pasado lejano arrancándolo de su contexto natural, «sustrayéndolo al *humus* que le era propio». De esos fragmentos, acumulación de citas inarticuladas en un proceso de desubjetivización extre-



Walter Benjamin (París, 1937). Foto de Gisele Freund

ma, habrá que tejer el *Teppich der Erinnerung* del futuro. ¿Qué otra cosa pretenden las «figuraciones bárbaras» de Paul Klee?

La señora Lisa Fittko, compañera del último viaje de Benjamin, acaba de reconstruir (1980) su itinerario hacia la nada —del *viejo Benjamin,* como cariñosamente le llama, y apenas contaba 48 años, a través de la *ruta Lister* por el Pirineo Catalán. Enfermo, obligado a detenerse a cada paso, arrastra imperturbable la gruesa cartera que contiene los borradores de la *Passagen-Werk.* «El mundo quedaba al margen, pero no la *politesse* de ese hombre, único y extraño, que sabía bien que retroceder era imposible». Metáfora cruel del compromiso intelectual en busca de una verdad «cuya llama arde sobre los viejos sarmientos del pasado y en la leve ceniza de lo vivido», como escribiera de Goethe en 1924.

JOSÉ FRANCISCO YVARS

Travesía de la noche

I

De aquel invierno de los cazadores
—bulliciosos y breves días—
sólo queda una voz perdida
entre la oscura vegetación de los sueños:
sólo una voz lejana y apagada
y un espejo en el que nadie podrá encontrar
el rostro sumergido en el estanque del sueño.

II

La noche se cierra sobre la memoria:
oscuros estanques, espejos vegetales,
que debilmente reflejan
los pasos de un caminante
hacia el corazón del bosque.

III

Atrás quedan las partidas de caza,
los rastros seguidos y borrados
en la nieve apagados los ladridos.
La presa perdida al final del día
en el límite protector del bosque.

IV

Borra las huellas, ocúltase en el bosque,
en él se pierde.
Los perros detienen su persecución.
La trompa llama a la jauría:
en la espesura cada vez más débil,
ramas, hojas, el ruido de sus pasos.

V

El grito del pájaro llamando a la noche
atraviesa el bosque y llega al fugitivo.

Hacia él dirige rápidos sus pasos,
envolviéndose en el humo de una hoguera
que se apaga como la última luz de la tarde:
ya sólo un incendio en las copas de los árboles.

VI

Nocturno y testigo de la infamia,
de la transformación,
del fuego fatuo y del ahorcado,
su pesado vuelo se alza
contra una cortina de nieve:
red y bosque y presa.
Nocturno y a veces ruidoso testigo,
vuela de un bosque a otro
llevando en su grito
el eco de una voz perdida.

VII

Cae, cae incesantemente la nieve
en la apagada memoria del fugitivo.
Cuántos, cuántos reinos perdidos.
Los restos de un ejército helado
vuelven su espalda definitivamente
a los bastiones de una ciudadela
que queda humeante, inmóvil,
allí donde la noche no ha caído:
ciudadela sin nombre que nunca existió.

VIII

El pájaro bate sus alas
y lanza su grito
cuando los pasos del caminante perdido
le dan la espalda y se alejan
para perderse en otro sueño.

IX

Toda la noche estuvieron rodando
por las habitaciones vacías de la casa.
Escucharon el viento sur entre los árboles
y el ruido de la lluvia
sobre la primera alfombra de hojas.
Más allá de las ventanas cerradas

el mar tronó en todas las puertas.
Se amaron como si fuera aquella su última noche,
con furia y con todo el pavor:
estaban en lo cierto y nadie oyó sus gritos.

X

Suenan, resuenan sus pasos en la noche de la casa.
Ellos se buscan de nuevo, se abrazan
y ciegos se engañan.
El agua se filtra y gotea
en un cuarto inexplorado
y las zarzas crecen y crecen.

XI

¿Quién vió el humo, confundiéndose con la noche,
del pobre fuego que alimentaron tras las puertas cerradas?
¿Quién jugó con ellos su última partida de naipes?
¿Quién vió sus rostros vueltos contra la pared encalada?

XII

Nada de todo aquello fue cierto.
Ni allí ni en ningún otro sitio
pusiste tus pies.
Hablarás de una casa en la nieve
pero ignoras que el país fue arrasado.
Una voz, una mano cerrando los ojos
en el centro de la noche
con la vaga promesa de un sueño inmóvil.

XIII

El amanecer: una puntual amenaza.
En esa hora de la fuga furtiva,
una fiera espera agazapada
el momento del salto.
La garra, el zarpazo
son todavía una respiración cálida
y entrecortada al acecho.
Caerá la nieve.

XIV

En el instante en que la luz va a nacer,
en ese súbito silencio

que la anuncia a todo insomne vigía,
una mano descorre una cortina
sobre un paisaje nuevo:
la máscara se despoja de su disfraz.

XV

Allí, en esa luz del último sueño,
se alza con su vuelo sin sombra
el caballo de la aurora.
Un ciego buscador de prodigios
lo contempla desde el límite del bosque.

XVI

Asciende grisácea y silenciosa la mañana
dentro de una habitación hoy destartalada
que bien pudiera guardar una barca.
Y en su popa, contra el muro,
un insomne vigía hacia la noche.

MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

El Sumario de Gonzalo Fernández de Oviedo

A Jaime García Terrés

Cada uno llama barbarie a aquello
que no es su propia costumbre.
MONTAIGNE
«Sobre los caníbales» *Ensayos*

Nacido en Madrid, en agosto de 1478, de familia hidalga, Gonzalo Fernández de Oviedo, «el primer cronista oficial de las Indias, el historiador paciente, minucioso y juicioso de la naturaleza física de América», como lo llama Antonello Gerbi [1] habría de comenzar su vida por las mismas fechas en que los Reyes Católicos iniciaban su reinado, muriendo en el año en que abdicaba Carlos V, retirándose definitivamente a Yuste, en 1557.

Su existencia y escritos habrían de coincidir, por lo tanto, con el punto de máxima expansión del poder imperial de España, y su marco histórico no sólo incluiría la finalización de la reconquista, contra los moros, el firme asentamiento de los pendones ibéricos en la península itálica, la ascensión al trono imperial de un monarca español sino también, en ámbitos distintos al europeo, con el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, en la cual él participaría muy de cerca, y con el primer viaje en torno al globo.

Este cortesano madrileño del siglo XVI habría de viajar media docena de veces al Nuevo Mundo, y finalmente habría de morir allí, en Santo Domingo, donde había residido sus últimos 25 años. Sin embargo, antes de su partida a Las Indias, el 11 de abril de 1514, como veedor de las fundiciones de oro, escribano mayor de minas y del juzgado de heriar a los indios, centro de la expedición de 2.000 hombres y 22 navíos que comandaba Pedrarias a Castilla de Oro, Oviedo ya había hecho un dilatado periplo europeo que incidiría de modo definitivo en su formación.

El Dios de las tijeras

El Madrid de 1478, una mediana villa de no más de 3.000 vecinos, no lo vería mucho tiempo. A los 12 años, y en Sevilla, era paje del joven duque de Villahermosa, de

[1] ANTONELLO GERBI, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, Segunda Parte: «Gonzalo Fernández de Oviedo», p. 149-477.

su misma edad; y en 1493, mozo de cámara del principe Don Juan, recibiendo 8.000 maravedíes anuales. Ya estaban allí presentes algunas de las preocupaciones básicas de su futura existencia: la nobleza, el dinero y, no mucho más tarde, la literatura. Su caligrafía, «acompasada y meticulosa», como la describe Juan Pérez de Tudela[2] habría de ser una de sus armas preferidas, ya sea como corresponsal, pleitista, procurador, escribano, historiador y memorialista, para vivir, subsistir, y perdurar.

Pero otra habilidad, también manual, sería la encargada de abrirle las puertas de las cortes europeas: su capacidad sorprendente para recortar con tijeras figuras de papel. La muerte de Don Juan, el 4 de octubre de 1497, trunca, por un momento, la carrera cortesana de Oviedo, quien viaja a Italia, en busca de mejores aires.

Génova (1499), Milán, donde conoce a Ludovico Sforza, el Moro, y a Leonardo, el pintor. Ambos se maravillarían con su arte y el primero, el Duque, lo calificará, a la usanza romana, como «el Dios de las tijeras». Mantua, luego, donde entra al servicio de Isabel de Aragón, viuda del Marqués Francisco de Gonzaga, y conoce a Mantegna; Roma, donde traba relación con los Borgia: Juan, sobrino del papa Alejandro VI, y Lucrecia, «a la cual yo vi muchas veces»: tales son algunas de las etapas de su itinerario.

Erasmista y anticlerical, su peregrinación italiana parece terminar, en 1500, cuando entra el servicio de Don Fadrique, rey de Nápoles. Pero no puede disfrutar mucho tiempo del delicioso esplendor del Renacimiento italiano. Luis XII y Fernando V despojaron a Don Fadrique del trono y éste despidiéndose de su hermana, la reina viuda Doña Juana, le cede a Oviedo como guardarropas, cerrando así este sus tres años italianos en Palermo dentro del mismo ámbito nobiliario en que los había iniciado, pero sensiblemente transformado.

Era, por su formación mental, «un italiano del primer Cinquecento»[3]. Leía libros en toscano, que lo acompañarían toda su vida; amaba los *Triunfos* de Petrarca; conoció humanistas, pintores y escritores; se había refinado. Escribió, incluso, algún mal poema: era otro.

Un oscuro escribano madrileño

Podía volver a «mi patria», como llama a Madrid, donde ya lo tenemos en 1502 asignado por los reyes Católicos al servicio de Fernando de Aragón, duque de Calabria. No son muchas las referencias sobre su estadía en España, entre su regreso de Italia y su partida al Nuevo Mundo, en 1514, pero si conviene resaltar algunas de ese oscuro período. En 1506 es nombrado «notario apostólico o secretario del consejo de la Santa Inquisición». En la primavera de 1507 se casa con Margarita de Vergara —la primera de sus tres mujeres— obteniendo, antes de terminar el año, una escribanía en Madrid.

[2] JUAN PÉREZ DE TUDELA, «Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo», estudio preliminar a su edición de la *Historia General y Natural de las Indias*, de Oviedo, Biblioteca de Autores Españoles, Tomos CXVII-CXXI, Madrid, Ediciones Atlas, 1959, p. VIII-CLXIX.
[3] GERBI, Ibid, p. 163.

Su mujer, en su primer parto, perdió el hijo, y sus cabellos, «que eran como una madeja de oro» se le volvieron, en aquella dura noche, «tan blancos como agora están los míos, o como es las márgenes aqueste papel», según recordara Oviedo muchos años más tarde.

Será luego uno de los secretarios del Gran Capitán, Don Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Terranova, en su frustada expedición a Italia. Esto lo dejó de nuevo en Madrid, habiendo gastado lo que no cobró y con la bolsa muy escuálida. De seguro, para reponerse de ello, obtiene los siguientes cargos, según informa Francisco Esteve Barba: «fundión e marcación, la escribanía de minas e del crimen e juzgado y el oficio del hierro de los esclavos e indios»[4], otorgados mercedes a los buenos oficios del secretario del Consejo para Asuntos de Indias, Lope Conchillos, ahora su socio. Oficial del rey, en la expedición de Pedrarias Davila, Oviedo se embarcaba como el más amplio fiscalizador de esta empresa, que partía incitada por promesas tan halagüeñas como las que Vasco Núñez de Balboa, desde la remota Santa María la Antigua del Darien, ofrecía viendo el 25 de septiembre de 1513, el otro mar, el mar que debería conducir a las islas de la Especiería. Esta era una notable expedición en la cual, además de Oviedo, viajaban Bernal Díaz del Castillo, Hernando de Soto, Sebastián de Benalcázar, Pascual de Andagoya, Diego de Almagro, Gaspar de Espinosa. En esta ocasión las 22 naos traían algo más que delincuentes [5]. Y las riquezas del Darien, que habían llevado a Fernando V a rebautizar la región con el nombre de Castilla de Oro, eran el apetecido señuelo que la encaminaba.

Así el 12 de julio de 1514, por primera vez, Gonzalo Fernández de Oviedo la tierra americana, desembarcando en Santa Marta. Se les lee a los indios el famoso Requerimiento, y ellos, ya curados en salud por anteriores entradas de los españoles, responden con flechas «enherboladas», a causa de las cuales muere, tres días después, uno de los compañeros de Oviedo, «rabiando».

Imágenes iniciales

Oviedo, ants que fijarse en el paisaje, en los árboles y las plantas, vería, de un lado, a los indios con la piel roja por el tinte de la bija, aullando, en forma ensordecedora, y defendiéndose con macanas y flechas envenenadas. Y del otro a los españoles leyéndoles proclamas incomprensibles, agrediéndolos, y lanzándose luego a las ocupaciones habituales: cateo de minas y violación de sepulcros, guazarabas con las tribus, rancheo e incendio de los poblados, prendimiento y esclavitud o muerte para los rebeldes, y apropiación de sus mujeres. Una secuencia que no dejaría de repetirse a todo lo largo de la costa del Caribe, desde la desembocadura del Orinoco hasta el Cabo de Gracias

---

[4] FRANCISCO ESTEVE BARBA, *Historiografía indiana*, Madrid-Buenos Aires, Editorial Gredos, 1964,p. 63.

[5] Dice Gerbi, Ibid., p. 390: «cuando las Indias no tenían aun fama de riquísimas, los Reyes Católicos dictaron disposiciones para poblarlas con delincuentes, dando órdenes a todos los jueces de Castilla para que «los que oviessen de sentenciar a muerte, o a cortar la mano o el pie, o a darles otra pena corporal e infame, los desterrasen para estas Indias».

a Dios. Y que se complicaría, muy pronto, con las embrolladas pugnas entre los propios conquistadores[6].

Los pleitos de Oviedo con Pedrarias integrarían, por sí solos, un copioso volumen de torcidas intenciones, de parte y parte, pero con un incidente menor dentro de la vasta querella de Pedrarias con Vasco Núñez de Balboa, a quien culpara del fracaso de su expedición y a quien terminaría degollando, en 1519. Además ya Pedrarias empezaba a elucubrar el abandono de la próspera Santa María la Antigua del Darien con sus cien casas (allí tuvo Oviedo su primera residencia propia en tierra americana), quinientos españoles y mil quinientos indios, que eran esclavos domésticos o «nabories», en pos de riquezas mucho más dilatadas: las que Panamá parecía ofrecerles, en esa reiterada cadena de espejismos o «Dorados» que conforman estos primeros 50 años en que se dio la conquista del territorio americano. Sólo que a Oviedo, en esta ocasión, no le fue tan mal: en 10 meses había ganado 250.000 maravedíes. Su cargo resultaba ser también un pingüe negocio. Aún así, en la primavera de 1515, Oviedo decide regresar a España.

Interregno europeo

En 1516 ya lo tenemos en Bruselas donde delante de la serenísima princesa Margarita usa, por última vez, sus célebres tijeras, participando de nuevo en la danza de la corte. Muere el rey Fernando (23-I-1516) y se desplaza Oviedo hasta Flandes, en pos del nuevo monarca, el joven Carlos I de España. Este lo enviará a entrevistarse con el cardenal Cisneros al cual le dará cumplidas quejas del comportamiento de Pedro Arias de Avila, el aborrecido Pedrarias. Oviedo, el viejo criado de la corte era un hábil intrigante, con marcado «espíritu comercial»[7], y en ese proceloso mar se movía como pez en el agua.

Además, no hay duda, creía en su rey y en la monarquía que éste encarnaba. Mientras asciende la estrella de Carlos, Oviedo adelanta sus *Genealogías de los Reyes de Castilla* o *Catálogo Real* y publicaría, en Valencia, en mayo de 1519, una novela de caballería[8].

[6] Sobre los conquistadores, en esta porción de América, la bibliografía es vastísima. Cito sólo algunos pocos libros consultados: F. A. KIRPATRICK, *Los conquistadores españoles,* Cap. IV, «El mar del Sur», Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, n° 130, la edición: 1940. 8a: 1970, p. 39-47. DIEGO LUIS MOLINARI, *Descubrimiento y conquista de América,* Cap. VII, «Empresas, Descubrimientos, Conquistas», Buenos Aires, Eudeba, 5.a edición: 1983, p. 125-160. PIERRE CHAUNU, *Historia de América Latina,* Cap. I, «El siglo de los conquistadores (1492-1550)», Buenos Aires, Eudeba, 8a edición: 1976, p. 15-27 y, sobre todo, el libro de CARL ORTWIN SAUER, *Descubrimiento y dominación española del Caribe,* Caps. XI a XV, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 327-419.

[7] GERBI, Ibid. p. 199.

[8] Curiosamente Irving A. Leonard, en el estudio clásico sobre el tema —*Los libros del conquistador,* México, Fondo de Cultura Económica, 2a edición: 1979,— no cita a Oviedo ni en la bibliografía ni en el índice analítico, aun cuando en la nota 5 del capítulo II reproduce, tomado de Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romance of Chivalry,* 1920, «una lista muy útil de libros de caballería del siglo XVI», en la cual aparece, fechado en 1519: un *Claribalte,* sin nombre de autor. Una verdadera lástima, ya que seguramente se trata de la misma novela de Oviedo. Oviedo, conquistador e historiador de las Indias y a la vez autor de una novela de caballería: Leonard, de saberlo, le hubiera dedicado otro de sus inteligentes y amenos capítulos.

Su título lo dice todo: *Claribalte: libro del muy esforzado e invencible caballero de Fortuna Don Claribalte, nuevamente emprimido y venido en esta lengua castellana: el cual procede en nuevo y galán estilo de hablar, por medio de Gonzalo Fernández de Oviedo, alias de Sobrepeña, vecino de la noble villa de Madrid.*

Las ensoñaciones de la caballería andante y la realidad del oro americano: en Oviedo, como en tantos otros españoles de la época, la rapacidad convive con la hidalguía, el más sublime platonismo con el más crudo materialismo, y el alborear renacentista con el ocaso de la Edad Media. Como lo dice Antonello Gerbi, en el mejor estudio existente sobre Oviedo, incluido en su libro *La naturaleza de las Indias Nuevas,* 1978, en el Renacimiento español, al lado de los elementos innovadores y progresistas, sobreviven tenaces elementos medievales:

> Del romancero a la «encomienda», del sueño imperial de Carlos V a la filosofía de Suárez, las creaciones más típicas de la Edad Media, el feudalismo, la caballería, la monarquía universal, la escolástica, reviven y vuelven a florecer en el primer «siglo de oro» español (pág. 365).
> Agregando: Oviedo, apenas hace falta repetirlo, es un firme creyente católico, un hidalgo y un español, con toda altivez e incluso toda la vanagloria de su nación y de su rango, un funcionario cuya lealtad al emperador conserva todavía mucho de la devoción del vasallo a su señor (pág. 366).

O de aquel que fue armado caballero a su código de honor.

Administrador v.s. Utopista: Oviedo y Las Casas

Por la misma época en que el rey Carlos es elegido Emperador (6-VII-1519) Oviedo se halla embarcado en algo más que una batalla cortesana, en contra de Fray Bartolomé de Las Casas. Es una de las disputas decisivas que promovió el descubrimiento. Sintetizada, en forma por demás esquemática, sería así: mientras Las Casas defiende a los indios Oviedo se muestra escéptico sobre ellos: hay que sojuzgarlos; y mientras Las Casas busca para su fundación en Cumaná el concurso de labriegos, Oviedo exige, en su capitulación con respecto a la gobernación de Santa Marta, donde, entre paréntesis, estaba situada la comarca de Cenú, la más rica en promesas de oro de toda la costa, cien hábitos de la orden de Santiago para que otros tantos «hijosdalgos en quien concurriesen la limpieza del linaje y las otras cualidades con que suele admitir este hábito clerical».

El bucólico-caritativo, que buscaba remedios evangélicos para la corrupción imperante en las Indias, se contrapone así al caballeresco con conciencia de clase, que también quería llevar adelante sus propias reformas. Pero el esquema ideal de gobierno deviene muy humana polémica y así vemos a Las Casas calificando a Oviedo de «infamador, temerario, falso, embaydor, inhumano, hipócrita, ladrón, malvado, blasfemo y mentiroso» mientra Oviedo no pierde oportunidad de recordarle —y recordarnos, con sus escritos— el fracaso de Las Casas en Cumaná. Como dice Gerbi ésta fue una muestra más de «el eterno conflicto del administrador con el utopista, del burócrata con el ideólogo»[9].

---

[9] GERBI, Ibid. p. 265.

Oviedo, funcionario fiscal, administrador, magistrado, hombre de negocios y no de armas ni mucho menos de religión, que había llegado a los 36 años a las Indias, era partidario de las razones de Estado y la eficiencia pragmática. Pero su polémica con Las Casas se hallaba inserta dentro de un problema más vasto: no solo aquel referente al destino de los indios, si tenían o no alma, sino aquel que parecía regir el destino de estas tierras, desde la llegada de Colón, y que J. H. Elliot, en su libro *El viejo mundo y el nuevo (1492-1650)*, 1972, ha resumido así: «Oro y conversión: estos fueron los dos logros más inmediatos y evidentes de América y los más fácilmente asociados al nombre del descubridor» [10], y, añadiríamos, a todos los que luego continuaron su empresa, Oviedo y Las Casas incluidos.

Asociándose con el Diablo

Vuelve Oviedo a América a principios de 1520 pero la muerte del nuevo gobernador Lope de Sosa apenas su nave arribaba a Santa Marta lo deja solo enfrentado a quien tanto había criticado: Pedrarias. Muere, además, uno de sus hijos, de ocho años, y él, habilidoso, prefiere dedicarse al comercio de perlas y aliarse con el Diablo: al salir de Panamá, en 1522, para regresar al Darien, Oviedo va nada menos que como teniente del gobernador Pedrarias en Santa María la Antigua. Un cargo más para añadir a los varios nuevos que había acumulado: escribano general de la provincia de Castilla de Oro, receptor de penas de cámara y regidor perpetuo en la misma Santa María.

Allí muere su segunda mujer y se lanza, con gran empeño, a convertir en realidades sus ideas sobre el gobierno de estas tierras. Ordena, por pregón, que nadie tenga manceba y hace quemar publicamente, en la plaza, «todos los naipes que había en el pueblo». Solo que el severo reformador es también un capitalista ingenioso: vende hachas de baja calidad a los indios vecinos y cuando estas pierden su filo envía un barco con piedras de afilar camufladas. Así devuelve nuevas y cortantes las ya romas hachas y gana el doble con tal artimaña. Pero los indios, en otro viaje, le incendian el bergantín a Oviedo y sus socios y éste debe canalizar su ambición por otros rumbos.

A 26 de junio de 1523 y por capitulación que refrenda el secretario Cobos se le otorga a Oviedo la tenencia de la fortaleza que él habría de construir a su propia costa en la isla de Codego o en el puerto de Cartagena y también monopolio para rescatar en 12 o 15 leguas alrededor de Cartagena, islas de Barú y San Bernardo, pagando a la corona el célebre quinto de lo que obtenga.

Tampoco podrá concentrarse en esta empresa. En el Darien lo aguardan nuevos problemas. Los indios se rebelan; su rival, el bachiller Corral, lo reemplaza en su cargo, como teniente del gobernador Pedrarias y Oviedo, apuñalado en la cabeza por un tal Simón Bernal y acuchillado dos veces más en el hombro izquierdo, padece, en carne propia, todas las dramáticas tensiones del conflicto indiano. En esta ocasión, las de los conquistadores que uniéndose con indias quieren para sus hijos los mismos privilegios

[10] J. H. ELLIOT, *El viejo mundo y el nuevo* (1492-1650). Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 24.

que los de los nacidos en España. Ir y venir, entonces, de los procuradores con sus informes ante el Rey y el Consejo, eternos pleitos y juicios de residencia, y la realidad que va cambiando, por sí sola y sin mucha ayuda de las leyes, que ya entonces se acatan pero no se cumplen.

Para escapar, de seguro, a todo ello, Oviedo huye a Cuba, en un barco precario, y en 1523 vuelve a España en la misma nave en que viajaba el Almirante Don Diego Colón. De su padre, seguramente, hablaron, a quien Oviedo había visto, cuando niño, de regreso de su primer viaje, entre plumas y papagayos. Solo que antes de embarcarse de regreso a España, Oviedo se casaría en Santo Domingo, por tercera vez. Un estudioso de la vida de Oviedo, Enrique Otte, da pie para un balance económico de la vida de Oviedo en este período, aventurando un cálculo de sus ingresos, entre 1520 y 1523, de 278.783 maravedíes.

Luego, ya en España, volvería a escribir feroces memoriales en contra de Pedrarias, obtiene el nombramiento de gobernador de Cartagena, en 1525, cargo que nunca ejercerá, y un año después el privilegio para imprimir y poner a la venta su traducción del *Laberinto de amor,* de Boccaccio, traducción hecha del toscano al romance castellano. También en aquel mismo año, 1526, redacta, según es presumible, para satisfacer el interés del propio César, Carlos I de España y V de Alemania, su breve tratado, en 86 capítulos, intitulado *De la natural historia de las Indias;* es decir: su celebérrimo *Sumario*[11].

El sumario

Un libro admirable que en poco más de cien páginas, en la edición facsimilar, constituye la más sintética y valiosa introducción al tema. En esta «breve suma», y como «testigo de vista», Oviedo, quien ya ha pasado 12 años en las Indias, ofrece con una amenidad nunca exenta de poesía, y con una precisión, insospechada para la época, lo que su memoria conserva de más destacado de las nuevas tierras.

Son, todas ellas, viñetas de trazo fino, hechas con nitidez y pulso firme. Varias de ellas releídas hoy, cuatro siglos después, o más concretamente, 460 años, tienen la fresca y sugerente autonomía de un trozo de prosa válido por sí mismo. Describiéndonos vegetales, animales, peces y hombres, nos permite, mejor que nadie, recobrar la que fue una primera, e inteligente mirada sobre el Nuevo Mundo. El mismo, en la «Dedicatoria», nos da el sucinto índice de este *Sumario:* «E primeramente tratare del camino y navegación, y tras aqueste diré de la manera de gente que en aquellas partes habitan; y tras éste, de los animales terrestres y de las aves y de los ríos y fuentes y mares y pescados, y de las plantas y yerbas y cosas que produce la tierra, y de algunos ritos y ceremonias de aquellas gentes salvajes».

[11] La portada de la edición original dice, simplemente: *Oviedo de la natural hystoria de las Indias.* En su primera página es donde dice: *«Sumario de la natural y general historia de las Indias, que escribió Gonzalo Fernández de Oviedo alias de Valdes natural de la villa de Madrid vecino e regidor de la ciudad de Santa María del antigua del Darien: en tierra firme».* Ver, al respecto, la edición facsimilar y no venal de 3.000 ejemplares hecha en Madrid, por Espasa Calpe, en 1978, con «Nota preliminar» de Juan Pérez de Tudela, p. 13-16.

Sin papeles a la mano, y sólo con lo que el recuerdo le trae intacto, Oviedo nos habla de los 40 días de viaje; de esa tierra, la Española, «de muy lindas aguas y templados aires», y de Santo Domingo, la ciudad de 700 vecinos, donde «baten las ondas en viva peña y costa brava», y «surgen las naos cargadas junto a tierra y debajo de las ventanas».

Todo el mundo americano, tan sorprendente en sus productos naturales —el maíz, la yuca, el boniato— como en sus animales —su retrato de la iguana bien puede integrar la más exigente página de la Zoología Fantástica— va surgiendo, renglón tras renglón, con el carácter de pequeños apuntes inolvidables.

Allí están los indios que les hablan a los peces-rémoras, dándoles las más sinceras gracias por haberles permitido capturar, gracias a su ayuda, otros peces; y allí están ese mar y esas tierras recorridas por especies tan insólitas como el manatí, el armadillo y las tortugas, que el buen Oviedo trata inútilmente de ajustar dentro de las categorías de su leída *Historia Natural* de Plinio, escapándosele de su pluma y comenzando a vivir en un ámbito propio.

> Un mundo de colores encendidos, de brisas enervantes, de solemnes y tranquilos paisajes, de una morbidez casi femenina, un mundo en el cual desentonarían los rugidos y los ladridos, el mundo tropical y caribeño de las Antillas, el mundo de Panamá y Nicaragua, que es el único que Oviedo conoció con sus ojos voraces y estupefactos [12].

El de Bohíos, canoas, en que viajan hasta cien hombres, hamacas, la fibra del henequen capaz de cortar el hierro, los areitos que cantan y danzan los indígenas manteniendo así una memoria oral de sus antepasados, las chaquiras con que se adornan, y sus mujeres, gentiles al máximo, «que de grado se conceden a quien las quiere, en especial las que son principales, las cuales ellas mismas dicen que las mujeres nobles y señoras no han de negar ninguna cosa que se les pida, sino las villanas». Mujeres, tan actuales, que «no tienen fin a ser viudas, ni religiosas que guarden castidad. Tienen muchas de ellas por costumbre que cuando se empreñan toman una yerba con que luego mueven y lanzan la preñez porque dicen que las viejas han de parir, que ellas no quieren estar ocupadas para dejar sus placeres, ni empreñarse, para que pariendo se les aflojen las tetas, de las cuales mucho se precian, y tienen muy buenas».

Oviedo, sagaz (y salaz) observador, va introduciendo así, poco a poco, un mundo de nuevas palabras —y nuevas realidades— en la conciencia de sus lectores europeos. Un mundo mágico donde los indios, habilísimos nadadores, se camuflan debajo de calabazas, se deslizan por los pantanos y esperan que sobre ellas se posen las garzas, para capturarlas. Un mundo peligroso, cuya tierra semeja tener vida propia, cruzada por esas serpientes «que de noche parecen una brasa viva, y de día son casi tan coloradas como la sangre». Un mundo que parece resumirse, en su punto más alto, cuando Oviedo paladea, volviendo golosa la escritura, el sabor de esas frutas tropicales —el mamey, la guayaba, «de lindo sabor templado, con un agrio suave y apacible», el aguacate, «que hace mucha ventaja a las peras» de España, las piñas y los plátanos, y sobre todo, el agua de coco, para cuyo elogio el idioma ya va resultándole de todo insuficiente. «Be-

---

[12] GERBI, Ibid. p. 347.

bida es la más sustancial, la más excelente y la más preciosa que se puede pensar ni beber, y en el momento parece que así como es pasada del paladar ninguna cosa ni parte queda en el hombre que deje de sentir consolación y maravilloso contentamiento. Cierto parece cosa de más excelentes que todo lo que sobre la tierra se puede gustar, y en tanta manera, que no lo sé encarecer ni decir».

En ese mundo, en que «el principal hortelano es Dios», y los árboles nunca pierden sus hojas, Oviedo presta atención a todos sus elementos. Así, con profundo conocimiento de causa, dedica notas a los entierros y al huracán, a la chicha y a la singularidad de esos animales, como el oso hormiguero, tan distinto de los osos que conoció en España, o como el perezoso, llamado «perico ligero», en paradójico contraste, que le lleva a decir: «ni he visto hasta ahora animal tan feo ni que parezca ser más inútil que este», o el alcatraz, en cambio, que «es una gran deleitación verlo todos los días del mundo».

Su finura para comparar resulta siempre ilustrativa, como cuando refiriéndonos al pájaro mosquito nos dice: «Sin duda parecía en la sotileza de sus piernas a las avecicas que en las márgenes de las horas de rezar suelen poner los iluminadores»; y sus teorías, muy curiosas, como cuando refiriéndose a la disminución de los sapos reflexiona en esta forma: «la causa es que, como la tierra se va desabahando y tratándose de los cristianos, y cortándose muchos árboles y montes, y con el hálito de las vacas y yeguas y ganados, así parece que visible y palpablemente se va desenconando y deshumedeciéndose, y cada día es más sana y apacible».

La prosa llana de Oviedo nos va revelando un naturalista de primer orden; un precoz ecólogo; un sincero admirador del Nuevo Mundo, que en tantas páginas recalca como en América las cosas son mayores, mejores y más dulces que en España; e incluso un economista que ya terminando el libro elabora una breve monografía sobre las minas de oro —al fin y al cabo también debía hablar de su experiencia como veedor— asentando una conclusión que no dejaremos de oír luego, repetida en muchas formas. Se refiere a los innumerables tesoros que «han entrado a Castilla por causa de estas Indias» y se lamenta: «Testigos son estos ducados dobles que vuestra majestad por el mundo desparce, y que de estos reinos salen y nunca a ellos tornan». Así concluye, con gran penetración visionaria, su testimonio Oviedo, «el menor de los criados de la casa real de vuestra sacra, católica, cesarea majestad», según la fórmula habitual.

Fuera de los escritos de Colón y Vespucci sólo circulaban, por aquellas fechas, las *Décadas* de Pedro Mártir (1518), en latín; la *Suma de geografía,* del bachiller Martín Fernández de Enciso (1519) y las cartas de relación de Hernán Cortés, la primera de ellas fechada el 10 de julio de 1519, pero no muchos más. Sólo que el *Sumario* de Oviedo parece dejarlos a todos atrás, por su concisa brevedad y su larga excelencia. Por la riqueza de su economía, el primer viaje de Colón es apasionante, en el dosificado suspenso de su magna hazaña, su obsesión con el oro, su afán de encontrar en todo cuanto veía lo que ya había descrito Marco Polo y la propia, reconocida, y lamentada, incapacidad del Almirante para diferenciar árboles y plantas, sin hablar, luego de sus delirios bíblicos y oníricos, el *Sumario* de Oviedo se torna indispensable, por su apego a los hechos, para descubrirnos, entre los visajes medievales, el fresco rostro de un continente aún no hollado.

Gerbi, como siempre, ha resumido magistralmente su carácter:

> Redactado con menos ambiciones y con menos preocupaciones «oficiales» que la Historia; (Oviedo no recibió el nombramiento de «cronista general de Indias» hasta 1532); dedicado casi por entero a las noticias zoológicas, botánicas y etnográficas, con breves «excursos» sobre temas de actualidad administrativa, los indios, las minas de oro, el derrotero hacia las islas de las especias; destinado sobre todo a darle al Soberano «alguna creación», el *Sumario* es tan rápido, vivaz y, digamos también por cierta tendencia al sensacionalismo «periodístico», como la *Historia* es grave, circunspecta, difusa, enciclopédica.
> Finalmente, mientras en el *Sumario*, redactado casi sin apuntes en Toledo, el esfuerzo de recordar se endereza hacia las Indias, en la *Historia*, escrita sosegadamente en Santo Domingo, la mirada de la memoria está dirigida a menudo hacia el Viejo Mundo, y es mayor y mayormente palpable la complacencia de evocar recuerdos y otras señales de una buena familiaridad con la civilización europea.

Conclusión: el *Sumario*, «por rapidez de estilo e icástica novedad de descripciones es quizás su obra maestra»[13]. Así lo entendieron sus contemporáneos, traduciéndolo inmediatamente al latín, al italiano (1534), al inglés (1555), justificando que el autor lo hubiera mandado editar, por su propia cuenta y riesgo, en casa del maestro Ramón de Petras, en Toledo, donde se terminó de imprimir el 15 de febrero de 1526.

Vendedor de santos y real cronista de Indias

En 1528 tenemos de nuevo a Oviedo en tierra americana. Esta vez en Nicaragua, y más concretamente en León, donde levanta casa propia y se dedica a vender santos y demás objetos de culto a la iglesia del pueblo. El erasmista había quedado atrás. Allí, también continúa debatiéndose en el habitual clima de intrigas: lo ponen preso, se escapa, se refugia en una iglesia. Pero Oviedo, alma contradictoria, continúa componiendo en medio de tal atmósfera, su *Libro del blasón*, sobre escudos, armas, y preeminencias nobiliarias, mientras prospera su comercio con esclavos indios.

«La hábil hipocresía» de Oviedo, como la llama Pérez de Tudela[14] no le impide mantener sus intereses como naturalista, y allí lo tenemos también asomándose a la boca del volcán Masaya y anotando las virtudes del aceite de cacao, aplicado a sus propias llagas.

A los 52 años vuelve a España donde el clima había cambiado: en 1529 el Consejo Real dicta una solemne declaración contra la encomienda y en 1530 una previsión anti-esclavista. Oviedo, olfateador de nuevos vientos, concluye, en abril de 1532, su *Catálogo real*, relación de emperadores y sumos pontífices desde Julio César y San Pedro hasta Carlos V y deja atras esos 18 años, de 1514 a 1532, en que fuera veedor de minas y de las fundiciones de oro. Estos dos breves documentos dan una cabal ideal del viraje definitivo que experimentaría desde entonces el destino de Oviedo.

El primero, fechado el 7 de mayo de 1532, es una consulta del Consejo de Indias proponiéndole al monarca lo siguiente:

---

[13] Esta, y la anterior cita, GERBI, Ibid., p. 267 y p. 252.

[14] JUAN PEREZ DE TUDELA, «Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo», Ibid., p. CXIV.

> Gonzalo Hernández de Oviedo, vecino de la Española, ha tenido cuidado e inclinación de escribir las cosas de las Indias; ofrece llevar adelante su trabajo si se le da algún salario para el gasto de recoger material y mantener un oficial. Parece conveniente para que se ponga en la Crónica de España. El muestra más habilidad que ninguno de los que allí están. Sería bien mandarle discurrir por todas las tierras do no ha estado y enviar los memoriales a este Consejo para que aquí se ordenase y pusiese en la Crónica; y debería dársele ayuda de costa anual.

La respuesta del monarca, fechada el 18 de agosto del mismo año, reza:

> Bien es lo que decís que se escriban las cosas de las Indias para que haya memoria dellas, y pues os parece que Gonzalo Hernández de Oviedo lo hará bien, por haber estado tanto tiempo en aquellas partes, por la experiencia y noticia que tiene de las cosas dellas, dadle cargo dello, con tanto que antes que se imprima ni publique lo que escribiere, presente ante Nos una copia para que lo mandemos ver; y por su trabajo yo he por bien que se le den 30.000 maravedíes en cada un año de los que en ello entendiere y ocupare, librados en las restas de aquellas partes; proveedlo así, y que pues se le ha de dar este salario, escriba las cosas de dichas Indias cumplidamente e por buen estilo [15].

Admirables documentos, en los cuales el monarca, a través de su Secretaría de Estado, se preocupaba incluso de la buena prosa.

En 1533 es nombrado alcalde de la fortaleza de Santo Domingo y el cronista podrá concentrar la energía de sus últimos años en esa vasta *Historia,* tantas veces anunciada en el *Sumario,* y a la cual dedicaría su atención en total por lo menos durante 35 años. Así la impresión de la primera parte de su *Historia general y natural de las Indias* terminaría el 30 de septiembre de 1535 en la propia Sevilla desde donde Oviedo emprende viaje de retorno a su nuevo hogar-fortaleza.

Estos primeros 19 libros que constituyen una cuarta parte apenas de los 50 libros finales que integraran su monumental crónica son un buen atisbo de ella, pero a medida que transcurra el tiempo ellos también se irán modificando, no sólo por nuevos aportes documentales sino también por los cambios, en su concepción de las cosas, que el propio Oviedo va experimentando. La escritura evoluciona: no sólo busca modificar el mundo; incide, en primer término, en quien la redacta.

Este madrileño de origen asturiano, este autodidacta, este cortesano de capa y espada, este hábil comerciante, el hombre que había apresado al cacique Guaturo e iniciado el comercio pacífico en Cartagena, es ahora el cronista asalariado y fiscalizado en su obra por el Estado, el fiel vasallo del Emperador que busca con ella hacer aun más celebrada, acatada, temida y amada la bandera de España. Pero es también muchos otros.

El curioso innato que contempla ahora naturaleza, hombres y costumbres, desplazando su vista por un espectáculo tan amplio como variado, intentando acomodar su mente al impacto vertiginoso de estas nuevas circunstancias. Lo logra, en muchas ocasiones; en otras, la rigidez determinante de su pasado le veda la elasticidad necesaria. «Mucho he oido, mucho he entendido, mucho he visto, mucho he comprendido, mucho he conocido, mucho he palpado, que os declararé», escribe Oviedo [16], citando a Ca-

---

[15] Ambos documentos los cita Juan Pérez de Tudela, «Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo», Ibid., p. CXVIII, con las referencias correspondientes.

[16] Oviedo, *General y Natural Historia de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar Oceano,* Proemio al libro undécimo o penúltimo de la tercera parte, y cuadragésimo noveno de la *General y Natural Historia.* Madrid, B. A. E.,

tón, y añadiendo que sólo busca «relatar lo que en efecto ha pasado». ¡Pero cuántas cosas han pasado! En el caso de su libro, y en la sola cronología, por lo menos desde 1492 «hasta el presente de 1548», según consigna minucioso.

De ahí que su historia no sea sólo historia; es, como dice Gerbi, «a la vez crónica y cosmografía, botánica y etnografía, un animado bestiario y un libro de prodigios», deduciendo utilidades de los productos que encuentra y formulando, cada tanto, moralejas, ante los hechos que narra. «Oviedo trata de manera historicista la naturaleza y de manera natural la historia de los acontecimientos del Nuevo Mundo. Es un cronista de los aventureros y de los misioneros; pero es un historiador de las plantas, de los animales y de los hombres americanos»[17]. Es también, quien lo duda, el propio hombre que está detrás de su obra, el mismo Oviedo, que se nos va revelando, y cuya propia obra al final nos lo entrega íntegro. La escritura es también auto-revelación y denuncia, celebración y escarnio.

El alcalde en su mirador

Su residencia de 25 años en Santo Domingo, esa llave de las Indias por donde invariablemente habrían de pasar viajeros ilusionados y conquistadores de regreso a su patria, eran un mirador incomparable. Recabar información, comparar versiones, redactar infolios y recibir otros. Algunos de ellos pueden traer consigo perturbadoras noticias. Como lo recuerda José Miranda:

> Una de las relaciones enviadas a Oviedo, la de Almagro sobre la expedición a Chile, dispararía de súbito sobre el cronista terrible andanada; uno de sus pasajes refería la trágica muerte del veedor de Castilla de Oro, su hijo Gonzalo, ahogado al atravesar el río Arequipa, en la célebre marcha de regreso al Perú [18].

El libro cobraba vida propia: era su propia vida que se hacía (y se deshacía), allí delante, en esas páginas, quedando registrada. Si no era fácil ser cronista de las Indias mucho menos lo era ser cronista de sí mismo. Por ello sordo, y en constante diálogo consigo mismo, Oviedo buscaba afanosamente hacer imprimir la segunda parte de su *Historia,* casi dos mil hojas, para componer así en tres volúmenes o partes los cincuenta libros, mientras el Emperador, en noviembre de 1542 y junio de 1543, firmaba las famosas «Nuevas leyes de Indias para el buen trato y la preservación de los indios» poniendo fin al ciclo de la conquista propiamente dicha. Era, en consecuencia, la hora de los cronistas.

Pero Oviedo no parecía ya gozar de inalterable buen juicio, para concluir tamaña empresa, si nos atenemos a la solicitud que en abril de 1546 vuelve a hacer, en pro de la gobernación de Cartagena, añadiendo nuevas y delirantes condiciones a su pri-

---

Tomo CXVII, 1959, p. 233. Sobre los trece «cronistas de Indias», ver el artículo de CLARENCE FINLAYSCH, «Los cronistas de Indias», en *Revista de las Indias,* Bogotá, n° 105, sept-oct 1948, p. 407-414.

[17] GERBI, Ibid., p. 295.

[18] JOSÉ MIRANDA, «Gonzalo Fernández de Oviedo, alias Valdés», introducción a la edición del *Sumario,* México, Fondo de Cultura Económica, 1.a edición: 1950; 1.a reimpresión: 1979, p. 7-74. La cita: p. 34.

mera petición de 1525. El fiscal que la estudia la considera estrafalaria y Oviedo, de vuelta a España, prefiere dedicarse a rememorar su juventud, escribiendo un pequeño libro titulado: *Oficios de la Casa Real de Castilla* o *Libro de la Cámara del Príncipe Don Juan,* una breve mirada sobre el interior de las habitaciones reales, en su mocedad; una mirada nostálgica, también, quien lo duda, a aquellos lugares por donde transcurrió, ay tan lejana, su adolescencia.

Nombrado regidor perpetuo de Santo Domingo prosigue con su *Historia,* llena de observaciones agudas pero dispersas, reiterativas y un tanto incoherentes [19], donde la peripecia humana se subordina a la descripción de la naturaleza y esta se abre, como un inabarcable libro de las maravillas de la Creación, para rendir testimonio de alabanza a Su Autor y al César, por dominar naciones tan bárbaras y territorios tan dilatados. No es para menos. Como lo explica Georges Baudot durante tres siglos y sobre tres millones de kilómetros cuadrados se extendió:

> El primer gran imperio colonial de los tiempos modernos, la primera empresa económica y el primer sistema de intercambio, la primera red de comunicaciones, construidos a la escala del mundo; pero también el primer proyecto político, espiritual y misionero que se sitúa en una perspectiva planetaria [20].

De ahí la importancia de Oviedo. Ese Oviedo empírico, que por observación directa precisa las especies de este nuevo orbe y se informa, cual reportero contemporáneo, interrogando directamente a los protagonistas de las hazañas, ya sea de viva voz o por carta. En relación con Colombia recuérdese su amistad con Gonzalo Jiménez de Quesada, de quien recibió valiosas noticias remitidas desde Madrid y Sevilla. Recuérdese, entre tantos otros, su contacto con Alvar Núñez Cabeza de Vaca... «Las historias no son de preciar ni de temer en mucho, si con la verdad no son acompañadas».

La postrera disonancia

El hidalgo que sentencia, «El que no fue paje siempre huele a acemilero», proyectará su visión clasista sobre el conjunto, pero la edad, el dolor —enterró dos mujeres, dos hijos y un nieto en el Nuevo Mundo— y la experiencia lo harán matizar en algo su rigidez jerárquica, destacando varias virtudes aborígenes y admirando siempre la naturaleza de estas nuevas tierras. Su autoretrato, a los 77 años, nos permite colarnos, de lleno en su intimidad de anciano: «De las muelas, ninguna tengo, y los dientes superiores todos me faltan, y un pelo en la cabeza y en la barba que blanco no sea; y en septenta años constituio, vivo hasta que el Señor de la vida sea servido». Lo sirvió bien dando noticia en sus *Batallas* y en sus *Quincuagenas* de la Caballería de España, a través de diálogos entre un alcalde y su confidente, donde ese pasado ya mítico se evoca con perdida aura de edad de oro.

---

[19] Ver, al respecto, y en relación con Ximénez de Quesada, de quien repite materiales, el minucioso libro de Demetrio Ramos, *Ximénez de Quesada, Cronista,* Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas —Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1972.

[20] Georges Baudot, *La vida cotidiana en la América Española en tiempos de Felipe II,* México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular n° 255, 1983. p. 9-10.

Religiosidad cristiana, en tantos casos más formal que auténtica; altivo desdén aristocrático, ascetismo y devoción mariana: a través de este prisma van desfilando reyes, príncipes, duques, marqueses, condes y caballeros, como en el dolorido sentir de las coplas de Jorge Manrique, y pasan por estas páginas, concluídas a los 79 años, nimbados a la vez de muerte y de gloria.

Sólo que al volver sus ojos al Nuevo Mundo reconocerá, según Gerbi, ese «tormentoso conocimiento», que constituye la más alta disonancia de su *Historia*.

> Saber que es vil el motor de tan altas hazañas, que un ansia impura empuja por océanos y desiertos las armas y los pendones de Castilla a descubrir nuevos mundos y a echar por tierra imperios seculares, a destruir a indios y a españoles en la tremenda ficción del primer choque y quemante contacto (...). Inagotable es su entusiasmo por el oro; incansable su maldición de las riquezas [21].

La escurridiza fluidez del mismo, su rapidez para escaparse de las manos de quien lo tiene, por instantes —conquistadores, el Rey, España misma— se trueca, en la metáfora inmemorial, en la vida misma que se le acaba. Como dice Gerbi: «El sólido metal se vuelve de golpe impalpable. (...). Su esplendor flameante se extingue en cenizas. La presa se escapa del puño. Y la mano ferrada, ensangrentada, extendida para agarrar no aprieta sino una sombra»[22]: la sombra de la conquista; la sombra de su *Historia;* él mismo, ya convertido en sombra.

Estas mismas manos que habían escrito tantas páginas válidas se cierran, el 27 de junio de 1557, apretando las llaves de la fortaleza, como buen guardián de lo que le había sido encomendado.

Su obra, firmemente enraizada en la España medieval que le dio origen, y en el Renacimiento que le otorgó perspectiva y forma, se proyecta amplia, comprensiva, y generosa sobre la naturaleza del Nuevo Mundo, no así tanto sobre sus habitantes, descubriéndolos con su inquisitiva palabra. Descubriéndonos, también, y explicándolo,ese otro Viejo Mundo que auspició y llevó a cabo tan singular hazaña.

Como dice Elliot:

> Soldados, eclesiásticos, comerciantes y funcionarios experimentados en leyes: esas son las clases de hombres de que dependemos para la mayor parte de las observaciones de primera mano sobre el Nuevo Mundo y sus habitantes [23].

Oviedo, con todas las virtudes, y vicios, inherentes a cada una de ellas, parece resumirlos, ya sea en sí mismo o en su contraste complementario con el Padre de Las Casas. En todo caso, y refiriéndonos a nuestro asunto, el *Sumario*, podemos concluir repitiendo las justas palabras de José Miranda:

> El *Sumario* no es un resumen o compendio de la *Historia general y natural*. Es una obra con personalidad propia, en la que Fernández de Oviedo ofrece una visión rápida y sustancial de la naturaleza y el hombre americano, restringida, claro está, a las partes por él conocidas. Su calidad

[21] GERBI, Ibid., p. 433.
[22] GERBI, Ibid., p. 443.
[23] ELLIOT, Ibid., p. 31.

y principal mérito se hallan precisamente en lo que tiene de bosquejo panorámico. Sólo eso bastaría para acreditarla como obra única en su tiempo; pues ninguna otra nos dará en tan poco espacio y de manera tan ponderada y armónica la descripción de aquello que interesaba más al europeo del medio físico americano: lo extraño y diferente, lo que más se alejaba y difería de lo propio, o con ello coincidía menos [24].

Hoy, desaparecido el cometido inmediato para el que fue escrita, podemos disfrutarla, libre de cualquier coacción científica o ideológica. Ahora diferencias y semejanzas parecen armonizar, de modo admirable. En ella nosotros los americanos —un término que, no conviene olvidarlo, sólo comenzó a usarse en la segunda mitad del siglo XVIII— podemos vernos a nosotros mismos, retratados en las raíces aborígenes de estas tierras; en la incidencia hispánica, y en nuestro propio hábitat natural, aún intacto. Pero una especie más amplia, la de los simples hombres que entiendan castellano, podrán disfrutar, gozar, y asombrarse con las pocas pero insustituibles páginas de Oviedo. Quisiéramos leer siempre más pero, en realidad, son éstas las necesarias.

Coda con iguana

Elliot nos recuardo como la aspiración general de la época en que Oviedo escribió, ordenando y clasificando animales y plantas, uno tras otro —género próximo, diferencia específica— «dependía de los esfuerzos individuales de los entusiastas» y añade:

> Fernández de Oviedo había hecho esfuerzos heroicos en su época para abarcar la totalidad de los conocimientos sobre el Nuevo Mundo en una gran recopilación enciclopédica, pero una nueva generación, más sofisticada, estaba comenzando a encontrar inadecuados sus métodos. Constituye un símbolo de su quehacer el hecho de que Oviedo en cierta ocasión tomase todas las precauciones para el envío con las mayores seguridades de una iguana viva desde La Española a su amigo Ramusio en Venecia, pero se olvidase de obtener información adecuada sobre sus costumbres alimenticias. Le proporcionó al animal un barril de tierra para su alimentación y la infortunada criatura murió en el viaje.[25].

No hay por ello de qué lamentarse. La iguana, ese símbolo que debería campear sobre el escudo de Oviedo, siempre tan pagado de sus blasones, vive, como tantas otras cosas, y hasta cuando la letra escrita prosiga su camino en las mentes de los lectores, siempre inasible y siempre nueva, en las páginas que Oviedo le ha dedicado. Vale la pena releerlas, todas ellas, de nuevo, ahora que nos aprestamos a redescubrir, por fin, el Nuevo Mundo, quinientos años después de la llegada de Colón a tierras americanas. No hay para ello mejor guía que el *Sumario de la Natural y General Historia de las Indias* escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo.

J. G. COBO BORDA

[24] MIRANDA, Ibid., p. 51.
[25] ELLIOT, Ibid., p. 52.



Baldomero Fernández Moreno (derecha) con su hijo César, por la calle Rivera Indarte de Buenos Aires, 1941

Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante

El flaneur baudelaireano

La ciudad populosa engendra un observador peculiar: el *flaneur*, caminante callejero que se pasea sin objeto. Hacia 1846, Domingo Faustino Sarmiento lo vislumbra en las calles de París:

> El español no tiene palabras para indicar aquel *farniente* de los italianos, el *flaner* de los franceses, porque son uno y otro en su estado normal. En Partís esta existencia, esa beatitud del alma se llama *flaner*. *Flaner* no es como *flairer*, ocupación del ujier que persigue a un deudor. El *flaneur* persigue también una cosa, que él mismo no sabe lo que es; busca, mira, examina, pasa delante, va dulcemente, hace rodeos, marcha, y llega al fin... a veces a orillas del Sena, al bulevar otras, o al Palais Royal con más frecuencia [1].

Walter Benjamin analizó la aparición de la figura del *flaneur* en Charles Baudelaire. El *flaneur* vive en la soledad urbana, es decir, la soledad en medio de una muchedumbre. Se abre camino entre la multitud que, a un tiempo, le atrae y le repele. Este encuentro con la multitud amorfa que recorre la ciudad constituye para el *flaneur* lo que Benjamin —tomándolo de Freud— llamó «*shock* traumático»[2]. Experiencia que nunca cesará de evocar, de contar, de poetizar, el fin utópico del *flaneur* es dotar de un alma a la multitud, espiritualizarla. Formando parte de ella, el *flaneur* se distancia luego, y recorre los espacios vacíos, las callejuelas, los suburbios silenciosos adonde la multitud no llega. Ese silencio es, sin embargo, un ominoso reverso del rumor de las calles pobladas. En la multitud, el *flaneur* percibe algo amenazador, inhumano, demoníaco: los hombres de negocios. Esta mirada excéntrica sobre la muchedumbre metropolitana, compuesta por buenos burgueses, provendría, en Baudelaire, de la lectura de «El hombre de la multitud», de Edgar Allan Poe. Pero, además, la mirada y la experiencia del *flaneur* son resultado de la sociedad industrial o, al menos, parte del imaginario de una sociedad industrial en expansión. Benjamin vincula la experiencia del *shock* que sufre el viandante entre la multitud con la del obrero al servicio de las máquinas:

> Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Se podría pensar en Marx, quien atribuye al «movimiento febrilmente juvenil de la producción industrial» en los Estados Unidos la responsabilidad por el hecho de que no hubiese habido «ni tiempo ni ocasión» de «liquidar el viejo mundo de fantasmas». En Baudelaire, cuando cae la noche, los «demonios malsanos» se levantan en la atmósfera «como hombres de negocios». Quizás este trozo del *Crépuscule du soir* es una reminiscencia del texto de Poe [3].

[1] Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes*, Buenos Aires, 1981, p. 111.
[2] Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, 1967, pp. 7-41.
[3] *Idem*, p. 21.

El *flaneur* se defiende del *shock* evocando, en la intimidad del recuerdo, aquello que se miró en la caminata. Aquello móvil, abigarrado, indistinto y rumoroso, que se distancia fijándolo en la memoria y se fosiliza luego en palabra poética. Al evocar el *shock* que lo sumía en la distinción, el *flaneur* —ya transpuesto en un texto como una primera persona que se constituye en eje pronominal del poema— recupera la identidad. Pero el eclipse de su experiencia traumática lleva aparejado lo que Benjamin denomina «la pérdida del aura». El aura se define por las «representaciones radicadas en la *mémoire involontaire,* que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible»[4]. En tanto se lo mire poéticamente y se lo dote de una mirada que vuelva hacia nosotros, un objeto es aurático. El aura es la prehistoria de la sensibilidad, la pátina de la memoria afectiva sobre la historia de las cosas. Un objeto aurático está hecho con la materia de miradas pretéritas y acostumbradas. «Advertir el aura de una cosa —escribe Benjamin— es dotarla de la capacidad de mirar»[5]. Así, la mirada poética por excelencia es aurática. Para el *flaneur,* la ciudad y la multitud carecen de aura y su experiencia se pierde como tal en el poema. La conclusión de Benjamin es la siguiente:

> Haber estado atento a los empujones de la multitud es la experiencia que Baudelaire —entre todas las que hicieron de su vida lo que fue— toma como decisiva e insustituible. La apariencia de una multitud vivaz y en movimiento, objeto de la contemplación del *flaneur,* se le ha disuelto ante sus ojos (...). He aquí la «experiencia vivida» a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la «experiencia» del *shock* [6].

«*Je flane* —escribía Sarmiento en París y en 1846— yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta soledad de París»[7]. Muchos años después otro hombre, Baldomero Fernández Moreno, decía casi lo mismo en Buenos Aires. ¿Cometemos un anacronismo si trasladamos la imagen del *flaneur* baudelaireano —que Sarmiento observó en sus *Viajes*— a la poesía de Baldomero Fernández Moreno? Tal vez no si la analogía radica en ver la figura del *flaneur* como constitutiva del imaginario urbano. La configuración poética de la ciudad aluvial, tal como se da en Fernández Moreno desde 1915, autoriza la analogía. La figura del poeta *flaneur,* que rebautizamos *poeta caminante* (pero con rasgos del *flaneur)* ha persistido en la poesía de Fernández Moreno hasta sus últimos textos. Lo cierto es que versos como:

> *Le long du vieux faubourg (...)*
> *Je vais m'exercer seul a ma fantasque escrime,*
> *Flairant dans tous les coins les basards de la rime,*
> *Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,*
> *Heurtant parfois des vers depuis longtemps revés* [8].

pueden equipararse sin esfuerzo a los siguientes:

---

[4] *Idem,* p. 34.
[5] *Iden,* p. 36.
[6] *Idem,* pp. 40-41.
[7] *Op. cit.,* p. 111.
[8] CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal,* París, 1972, p. 14.

Mas como estoy, amigos, al azar caminando,
mirando a todas partes, nada más que mirando,
y no hallo en mis bolsillos ni lápiz, ni papel
(la pipa, unos centavos, un tabaco de miel),
para fijar siquiera el momento que pasa,
y aún me falta bastante para llegar a casa,
en vez del gran poema que me diera la gloria,
confío unas palabras vagas a la memoria [9].

atendiendo a la vinculación del caminar y del poetizar en el espacio urbano. Si bien Fernández Moreno fue lector de Baudelaire[10], la imagen del *poeta caminante* con reminiscencias del *flaneur* no puede explicarse como una mera influencia —concepto crítico que, por otra parte, fue sometido ya a una rigurosa revisión—. Octavio Paz estudia, en *Los hijos del limo,* la conformación y peculiaridad de la poesía moderna, aludiendo al período que va del simbolismo a la vanguardia, iniciado por Baudelaire. Paz amplía la órbita de la poesía moderna a los románticos. Movimiento que comprende a todos los países de Occidente, la poesía moderna sufre «sucesivas mutaciones que son asimismo reiteraciones»[11]. Desde este punto de vista cosmopolita, la poesía moderna no puede estudiarse como una sucesión de ondas concéntricas que se irradiarían desde un «centro» —Europa—, sino más bien como una serie de flujos y reflujos cuyo orden temporal es diverso. Así, a la aparición del espacio urbano en la poesía simbolista francesa no corresponde puntualmente una temática urbana en la poesía del primer modernismo hispanoamericano, por más que la correlación entre ambas doctrinas estéticas sea ostensible. El *flaneur,* tal como se proyecta en los textos de Fernández Moreno, no es una figura novedosa en la poesía moderna hacia la segunda década del siglo veinte. Pero su tematización corresponde a una circunstancia espacio-temporal precisa en la literatura de Hispanoamérica que autorizaba sólo entonces su primera configuración acabada. Esta suerte de determinismo implica afirmar que, en el movimiento general de la poesía moderna, a toda reiteración corresponde una necesaria mutación (el caso del *flaneur* en Baudelaire y en Fernández Moreno). Estudiar el movimiento de la poesía moderna no justifica estudiar una estética primigenia, privilegiada, en una cultura dominante y luego las sucesivas estéticas epigonales en culturas periféricas, sino la heterogeneidad de ese movimiento en sucesivas manifestaciones que pueden o no ser equivalentes[12].

---

9 BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Poesía,* Buenos Aires, 1928, p. 34.

10 «No sé qué pensarían Verlaine y Baudelaire en la biblioteca de aquel médico, oreados por el ventarrón, mitad olor a gramilla y mitad olor a majada» (BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Vida y desaparición de un médico,* Buenos Aires, 1968, p. 130). Cfr. la relación con Baudelaire y Verlaine en: CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Introducción a Fernández Moreno,* Buenos Aires, 1956, pp. 131-133.

11 OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo,* Barcelona, 1981, p. 168.

12 El escritor checo Milan Kundera apunta, al respecto, un comentario interesante: «El concepto goetheano de literatura mundial implica precisamente este espacio de tolerancia y diversidad donde una obra de arte no es considerada un logro o prestigio nacionales sino sólo por su propio valor, y en el que las culturas de las naciones pequeñas pueden mantener su derecho a la particularidad, la distinción y la originalidad» («La aventura checa», en *Tiempo Argentino,* Buenos Aires, 28 de octubre de 1984, Supl. cultural).

La ciudad aluvial

Hacia 1915 la fisonomía de la ciudad ha cambiado. Argentina se halla en plena «era aluvial», según la denominación de José Luis Romero[13]. La economía se expande y entre los factores del crecimiento cuentan el comercio exterior, las inversiones extranjeras, la expansión territorial e industrial, la inmigración, etc. Buenos Aires crecía: cosmópolis, ciudad fenicia, ciudad babélica. «En 1914, alrededor de un 30 por ciento de la población era no nativa y, durante poco más de medio siglo, llegaron al Río de la Plata aproximadamente cuatro millones de extranjeros»[14]. Esa abigarrada y plurilingüe ciudad modifica la mirada del escritor. ¿Es posible nombrarla? Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo estudiaron algunos tópicos de la literatura argentina del centenario. En *El diario de Gabriel Quiroga,* de Manuel Gálvez, editado en 1910, observan el rechazo que el protagonista tiene de la ciudad materialista y ajena a todo idealismo. Una ciudad moralmente inicua y estéticamente despreciable. Condenando el progreso, el artista debe redimir la caída en la modernidad. Y en esa condena incluye al inmigrante: «Es el inmigrante el agente fundamental de esta decadencia estético moral que corroe el espíritu de la patria. Pero no todo está perdido, sin embargo. Frente a esta sociedad sin *charme* y sin estilo, Gabriel Quiroga descubre el refugio del alma nacional allí donde no ha penetrado la civilización contemporánea: las provincias del interior» [15]. Nacionalismo cultural, recuperación de la tradición hispánica y católica, telurismo, antiurbanismo son algunos de los términos que Gálvez propone para «recuperar» esa sociedad. Tácitamente se replantea una dicotomía aún no resuelta en 1910 ni en 1915: campo y ciudad. José Luis Romero señala que se trata de dos realidades físicas, que engendraron dos tipos de sociedad con distintas formas de vida y una diversa conciencia de ellas. Cada una creó un tipo de mentalidad, dos ideologías en pugna: campo y ciudad. Dicotomía que, asimismo, produce un esquema conceptual para estudiar las tensiones que ocurrieron en la historia latinoamericana[16]. Este dato, entonces, permite advertir que «campo» y «ciudad» son dos conceptos espacializados, pasibles de ser conformados artísticamente. Es decir, crean su propio imaginario. Así como Gaston Bachelard investiga, en *La poética del espacio,* las imágenes del espacio feliz, sería posible señalar el derrotero de las imágenes del campo y de la ciudad en la literatura latinoamericana. Como es notorio, el problema atraviesa también la poesía argentina. ¿De qué modo se verbalizan y qué significación tienen esos espacios?

Hacia 1915 la ciudad aluvial no ha sido nombrada acabadamente en la poesía argentina culta, con la excepción de Carriego, que la rehúye exaltando el retiro barrial. En *Las iniciales del misal,* en cambio, aparece una sección llamada «En la ciudad» y a par-

---

[13] JOSE LUIS ROMERO, *Las ideas políticas en Argentina,* Buenos Aires, 1975.

[14] ROBERTO CORTÉS CONDE y EZEQUIEL GALLO, *La formación de la Argentina moderna,* Buenos Aires, 1973, p. 34.

[15] CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO, «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia,* Buenos Aires, 1983, p. 104.

[16] JOSE LUIS ROMERO, «Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías», en *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos,* Buenos Aires, 1982, pp. 86-114.

tir de ella comienza a forjarse el imaginario poético ciudadano. En 1917 aparece *Ciudad* y ese mismo año Carlos Gardel divulga *Mi noche triste,* de Pascual Contursi. Desde entonces se producirán una serie de cruces, híbridos y apropiaciones de diversos registros culturales, creando una mitología y una fisonomía singular del espacio ciudadano. Señalemos, al menos, una coincidencia evidente. Fernández Moreno escribe:

¡Oh noche de aburrimiento,
de desaliento
profundo! Noche de hastío.
Y aquel vagar por el frío
de las calles, sin dinero,
bajo el sutil aguacero... [17].

Y Enrique Cadícamo inicia el tango «Garúa»:

Qué noche llena de hastío y de frío;
el viento trae un extraño lamento,
parece un pozo de sombras la noche,
y yo en las sombras camino muy lento.
Mientras tanto, la garúa
se acentúa con sus púas
en mi corazón [18].

Esta coincidencia que señalamos no es, por cierto, un resabio populista ni una excéntrica pesquisa de fuentes, sino el índice de la heterogeneidad de nuestra cultura, que reclama nuevos modelos teóricos que contribuyan a superar o, al menos, a replantear ciertas parcializadas dicotomías o apresurados sincretismos[19].

---

[17] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Las iniciales del misal,* Buenos Aires, 1915, p. 41.

[18] IDEA VILARIÑO (Comp.), *Tangos (Antología),* vol. 2, Buenos Aires, 1981, p. 73.

[19] Jorge Luis Borges profetiza con ironía el interés por las letras de tango: «De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y millares de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios; es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de ENRIQUE BANCHS o en *Luz de provincia* de MASTRONARDI, sino en las piezas imperfectas y humanas que se atesoran en *El alma que canta» (Evaristo Carriego,* Buenos Aires, 1975, p. 152).
Este párrafo no invalida la existencia de ese *corpus* ni la soslayada apreciación de que *La urna* o *Luz de provincia* no agotan un conjunto, un «sistema», incompleto sin ese corpus. El mismo Borges se ocupó largamente del tango, sobre todo en sus primeros libros. Por ejemplo, en los ensayos (en *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, 1926, p. 7), «Ascendencias del tango» (en *El idioma de los argentinos,* Buenos Aires, 1928), «Historia del tango», (en *Evaristo Carriego,* ed. cit., que reproduce la de 1955 donde tal ensayo se agrega al texto primigenio de 1930). Sin duda Borges ha buscado una cierta afinidad con el tango respecto de ciertos núcleos temáticos:
«(...) el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, (...). El tango no es campero, es porteño.

El poeta caminante

El poeta que proyecta en su poesía Fernández Moreno es, antes que nada, un *poeta caminante:* «El verdadero caminante es el de un sólo camino. El otro será un explorador, un turista, uno que hace la digestión. Yo soy caminante. (...). No me detengo nunca. Para eso soy caminante. Si me detuviera se me acabaría el aliento, la vida»[20]. La mirada y la caminata del poeta se corresponden. Ese caminar distraído se agudiza, se desplaza en una busca: la busca del aura. «Caminamos, pues, como autómatas, esquivando, sin darnos cuenta, el peatón y el automóvil. Caminamos fijos en un horizonte de oro, más allá de las bocacalles. Pero, algunas veces, nos sorprendemos mirando en tal o cual cuadra un lugar determinado»[21]. Ese horizonte de oro connota la poeticidad.

Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú» (*El idioma de los argentinos,* ed. cit., pp. 120-121).

Hacia la década del veinte, en la construcción de un nuevo espacio donde erigir sus textos y en la consecuente busca de un linaje literario, Borges no pudo obviar el tango.

Beatriz Sarlo, reflexionando acerca de la cultura argentina y su formación, reconoce el problema que plantean estos cruces:

«La oposición cultura de élite-cultura popular presupone, con la misma falta de razones, la estabilidad de la élite y, lo que es quizás más grave, también su homogeneidad ideológica y estética. A un campo intelectual como el argentino, caracterizado por la variedad y, a menudo, la inestabilidad de las fracciones, es difícil magnetizarlo, si se quiere conservar cierta fidelidad a los hechos, en dos grandes bloques. Debería ser posible discriminar los elementos heterogéneos tramados en un mismo discurso; también la variación de una misma forma incluida en sistemas discursivos e ideológicos diferentes hace posible la copresencia de distintas estrategias de apropiación cultural» («La perseverancia de un debate», en *Punto de vista,* Buenos Aires, a. 4, n. 18, agosto 1983, pp. 3-5).

Sarlo propone relfexionar acerca de discursos híbridos que se conforman en una cultura igualmente híbrida. Parafraseando a Bajtin, se trataría de no percibir en los enunciados artísticos una sola voz. Comentando un párrafo de José Luis Romero, Eduardo Grüner reflexiona con agudeza sobre este último punto: «La cultura de una comunidad nacional», decía hace menos de diez años José Luis Romero, «no es obra de la ideología de ciertos grupos, ni siquiera de los grupos hegemónicos en cada momento, sino del conjunto de la sociedad global a través de un trabajo sordo, continuo y espontáneo, en el que las ideologías se trituran e interpenetran para sumirse en un torrente múltiple y proteico». Admitamos que detrás de esa decidida afirmación se halla el impulso típico del pensamiento liberal: el ideal de una «convivencia», de una «reconciliación» que en nombre de un humanismo abstracto tiende una púdica nebulosa sobre el suelo esencialmente conflictivo que soporta a la «comunidad nacional». Pero admitamos también que la misma cita dibuja en filigrana su propio cuestionamiento al aludir a «un torrente múltiple y proteico»: la imagen no evoca precisamente un fluir armonioso y homogéneo, sino más bien la remisión anafórica a ese *interpenetrarse* y *triturarse* de la frase anterior, a una ronca *polifonía* en la que cada voz, al tiempo que lucha por imponerse, no tiene más remedio que contar con las otras, sin cuyo contrapunto se aplanaría a la medida de un mero y monótono eco en el vacío. La «cultura de la comunidad nacional» no es, por cierto, la voz que más se oye, pero tampoco la suma ordenada, equilibrada, de las partes: es el *movimiento* mismo de la lucha por imponerse, de las desarmonías y disonancias de la interpenetración y el trituramiento. Por eso es imperdonablemente estéril persistir en la construcción de «esos pares de oposición» al estilo *Civilización / Barbarie* (pero hay más en esa dicotomía de lo que sugiere su apariencia simplista): ellos resumen una vocación de *totalidad* que, aunque se disfrace con la más sutil sofistiquería filosófica, olvida que aquellas partes son mucho más que un lugar en la suma del Todo» («La Argentina como pentimento», en *Sitio,* Buenos Aires, n° 3, 1984, pp. 71-83).

[20] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Guía caprichosa de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1965, pp. 114-115.

[21] *Idem,* p. 34.

Imprecisa zona aurática que el poeta desea recuperar, preservar. El poeta postulado por Fernández Moreno es un verdadero *flaneur.* Así lo prueba el poema «Noches»:

Si alguno me siguiera por las calles un poco
diría y con razón: este hombre está loco.

Cruza como un sonámbulo de vereda a vereda,
en algunas esquinas media hora se queda.

Luego, como pinchado de agudo pensamiento,
se traga veinte cuadras ligero como el viento.

Sin ton ni son da vueltas a una misma manzana,
lo mismo es una estrella, para él, que una ventana.

Camina jadeante, sudoroso, amarillo,
va dejando una estela de humo de cigarrillo.

Medio doblado el brazo, cerca del corazón,
lleva el diario y un libro y el puño en el bastón.

Se mete por los bares, pacífico burgués,
pide un vaso de soda o un cafecito exprés.

La cabeza introduce, curioso, en los quioscos,
los dueños le interrogan, antipáticos y boscos.

Se detiene aunque esté, a esas horas, sombría
ante la vidriera de cualquier librería.

Estudia lo que dan en teatros y cines.
Como en ninguno entra se ignora con qué fines.

No va en busca de charla, ni a caza de placeres,
ni topa con amigos, ni sigue a las mujeres.

Es así como este hombre muchas veces se pasa,
y dando un gran rodeo se dirige a su casa[22].

Pero, a diferencia del *flaneur,* que libra su lucha por la presa poética en las calles, el poeta caminante de Fernández Moreno recupera lo mirado a través del recuerdo. Aun como recogimiento inmediato en el café o en la casa, el ensueño del transeúnte se verbaliza siempre *después,* en la inmovilidad del reposo y del recuerdo. Su recorrido por la ciudad es siempre un hecho del pasado, un hecho que la memoria selectiva liberará del azaroso derivar entre las cosas y la muchedumbre. Doble instancia del recuerdo: el yo poético postulado en el poema es un yo que poetiza al recordar lo mirado en su travesía; ese yo es, asimismo, un yo que *se* rememora estableciendo en el poema un pacto autobiográfico. Escribe Fernández Moreno: «Unos versos se tartamudean en una callejuela, se apuntan en un café del camino y se ponen en limpio sobre una mesa de roble»[23].

---

[22] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Poesía,* ed. cit., pp. 19-20.
[23] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La mariposa y la viga,* Buenos Aires, 1968, p. 78.

En la ciudad, el poeta caminante se enfrenta a la multitud. «Buenos Aires, por lo entrevisto —escribe Fernández Moreno en sus memorias— era una urbe como otra cualquiera, con una multitud ruidosa, abigarrada, torpe»[24]. Y leemos, en otra parte, este aforismo: «La multitud: la baba sobre el hombro»[25]. El poeta rehúye la muchedumbre en sus nocturnas caminatas solitarias. La multitud carece de aura y puede conspirar contra la verdadera ensoñación poética. Esto revela el poema «Multitudes»:

Ya estoy un poco cansado
de este vivir a empujones
codazos y pisotones
polvoriento y fatigado.
¿Dónde está el país soñado?
¿Dónde la ciudá encantada
silenciosa y perfumada
de albérchigo y de manzana,
de calles de porcelana,
bien pulida y bien regada?[26]

El poeta urbano es un poeta insatisfecho: multitud y ciudad multiplican lo idéntico, no lo distinto, menoscabando la identidad. El poeta nombra y en el nombrar distingue y se distingue. El ensueño de la décima anterior implica superponer a la opresiva imagen ciudadana una imagen más acentuadamente «poética» pero, asimismo, más convencional. Lo verdaderamente moderno, es decir, la inmersión en la modernidad implica la comprensión de la ciudad populosa. Por esa razón Fernández Moreno es uno de los fundadores de la poesía moderna argentina: recicla en un espacio cultural hispanoamericano lo que Benjamin llamó la «sensación de modernidad». Fue, por ello, algo más que un mero «sencillista» y, en este sentido, fue subvalorado.

Para el poeta caminante la experiencia de la multitud también implica la pérdida del aura. En Fernández Moreno esta visión aurática está desplazada y contrapuesta. A la imagen de la urbe opone un espacio imaginario que preserva el aura. Este espacio ideal (como término de una dicotomía también baudelaireana: *spleen/ideal)* es, muchas veces, una zona privilegiada de nuestra literatura: el campo. El hostil espacio ciudadano sólo puede conjugarse con el dilatado espacio rural, donde se erige el mito de la naturaleza regeneradora. Esta postulación, esta proyección es, asimismo, un recurso para recuperar la imagen propia del poeta, para fijarlo a partir de una visión aurática: el yo se dispersa en el tráfago urbano y nadie divisa su figura ni escucha su voz. Leamos, al respecto, el soneto «Tráfico»:

Me he detenido enfrente del Congreso,
y en medio del urbano torbellino,
he soñado en un rústico camino
y me he sentido el corazón opreso.

---

[24] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La patria desconocida,* Buenos Aires, 1966, p. 181.
[25] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *La mariposa y la viga,* ed. cit., p. 47.
[26] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Décimas,* Buenos Aires, 1928, p. 37.

Una tranquera floja, un monte espeso,
el girar perezoso de un molino,
la charla familiar de algún vecino
¿no valen algo más que todo eso?

Se ahogaban en la esquina algunas flores,
a formidables tajos de colores
abríase el asfalto humedecido

como esbozando trágica sonrisa...
¡Quien va a fijarse en mí, si hay tanta prisa!
¡Quién va a escuchar mi voz, si hay tanto ruido! [27].

Y, sin embargo, el yo se constituye en tanto nombra y procura identificarse, mimetizarse, con aquello que nombra. Así lo demuestra el poema «Compenetración»:

¡Tengo el cerebro cuadriculado
como tus calles oh Buenos Aires!
En mi cerebro no hay callejuelas,
el sol alumbra, circula el aire.

Si me preguntan por qué mis versos
son tan precisos, tan regulares,
yo diré a todos que aprendí a hacerlos
sobre la geometría de tus calles [28].

Reconocida esta identificación, todo espacio ideal ciudad encantada, castillo luminoso, camino rústico— es inconcebible o fantástico, es decir, manifiestamente irreal ante el *spleen* del poeta caminante:

Aunque tuvieras, poeta,
un castillo en una cumbre,
un salón lleno de lumbre
y un gran sillón de vaqueta;
al llegar la noche quieta,
sobre mi hastío de pie,
me diría: bueno, ¿y qué?.
Y componiéndome el talle
me largaría a la calle,
a la calle y al Café [29].

La multitud es un rumor. La soledad que busca el poeta es el reverso del rumor multitudinario: el *flaneur* aspira a la soledad porque sólo así puede recuperar su yo, enajenado en la muchedumbre. El horror que la multitud suscita es el de la dispersión del yo: el espejeo de la identidad entre desconocidos y la pérdida de la voz en el ruido: «(...)

[27] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Sonetos*, Buenos Aires, 1929, pp. 25-26.
[28] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Nuevos poemas*, Buenos Aires, 1921. p. 9.
[29] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Décimas*, ed. cit., p. 30.

(...) dispersión, ruido,
anonadamiento...

Pesa de nuevo la ciudad enorme
sobre la débil tabla de mi pecho [30].

Horror a la indeterminación. En tanto nombre la ciudad, execre la multitud y se aparte hasta el fin de la noche, recogiéndose en el café o en la casa —zonas íntimas— el yo tendrá corporeidad. Pero si la caminata es la condición del poetizar ¿cómo preservar esa identidad entre la muchedumbre? La experiencia de la multitud comporta para el poeta caminante el primer indicio de la disolución del yo, la volatización de la imagen del poeta hasta ser una voz, que afianzará y extremará la poesía de vanguardia[31]. Leamos el poema «A mi amigo Enrique»:

La calle, amigo mío, es mágica sirena
que tiene luz, perfume y un misterioso canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena...
¡Yo te lo digo que he vagado tanto!

Uno va por las calles entre el mar de la gente;
casi ni la molestia tienes de caminar...
Eres como una hojita, pequeña e indiferente
que vuela o se está quieta, como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves como soñando;
coches, escaparates, hombres ásperos y mujeres de seda,
todo en un torbellino pasa como rodando...
Y es éste el gran peligro de estar siempre vagando,
el llegar a ser esto: otra cosa que rueda... [32].

El rechazo del *flaneur* respecto de los hombres de negocios se encarna, en la poesía de Fernández Moreno, como desprecio a los burgueses. Esto puede apreciarse en el poema «Burgueses»:

En el comedor alegre
una mariposa entró.
Todos quieren atraparla,
uno al fin, lo consiguió.

La pasan de mano en mano,
cada cual da su opinión,
que bueno o malo, un augurio
Dios en sus alas pintó.

---

[30] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Nuevos poemas,* ed. cit., p. 30.

[31] Cfr. WALTER MIGNOLO, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», en *Revista Iberoamericana,* Instituto de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, vol. XLVIII, nº 118-119, enero-junio 1982,pp. 131-148.

[32] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Ciudad,* ed. cit., p. 137.

Cuando la mariposita
escapó del comedor
ni el recuerdo les quedaba
de sus alas de color.

Pero todas las mandíbulas
masticaban con fruición [33].

Sólo el poeta, no los burgueses, puede recordar; sólo el poeta vive un *presente en trascendencia* en tanto verbalice ese presente después, como pretérito *recordado*, en el *presente absoluto* de la escritura poética. Pero la presunta negación a los burgueses no es más que la velada afirmación de un orden. Este rechazo es, también, constitutivo del yo poético como oposición, por cuanto el modelo de poeta que construyen los textos de Fernández Moreno sólo es concebible en el marco de una burguesía. Allí el poeta caminante tiene un lugar que, en sentido estricto, no transgrede. Un tácito contrato le otorga un rol y un sitio peculiares. En sus memorias, Fernández Moreno señala el momento en que el yo poético se constituye a partir de una circunstancia biográfica: el rechazo de la profesión de médico por la de poeta. Este intercambio es sintomático de una función. La aceptación de la gracia poética ocurre en el momento en que el «médico» abandona al «poeta». En el «Romance a mis chapas de médico» esta mutación es manifiesta:

(...)
¡Y qué abandono, después,
y qué olvido, chapas, luego,
cuando empezaron a abrirse
entre níqueles y espejos,
poemas en mis recetas,
hongos en mis instrumentos!
¡Y qué lágrimas corrían
por vuestros rostros severos,
al verme venir al alba,
cansado y medio deshecho!
Y no de consultas graves
con colegas estafermos
sino de botillerías,
redacciones y ateneos
o de un simple divagar
de amigotes y luceros,
discutiendo como locos
escuelas, libros y versos [34].

El yo poético se erige en el reverso del trabajo, de la acumulación y de la riqueza. Pero, finalmente, el poeta caminante *es* un poeta burgués, que se extravía y aparta para corroborar mejor un orden. En el poema «A un señor muy rico para que nos regale una casa» se lee:

---

[33] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Mil novecientos veintidós*, Buenos Aires, 1922, pp. 57-58.
[34] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Yo médico. Yo catedrático*, Buenos Aires, 1941, pp. 64-65.

(...)
Señor: en el divino orden del universo
mi corazón, mis labios, se mueven para el verso,

tú para amontonar la riqueza sin tasa...
Yo te daré mi música a cambio de tu casa [35].

Por otra parte, en *La mariposa y la viga* se lee este aforismo: «Muchos poetas aspiramos a la serenidad, es decir, a un poco de dinero»[36]. Si la poesía se escribe en el recogimiento, la secreta aspiración del poeta de las afueras es regresar siempre al tibio hogar burgués. Esto se advierte en el poema «Mimos»:

Vengo de la calle,
de la noche fría,
llévame a mi cuarto
sé mi madrecita.

Quítame la ropa,
dóblala en la silla,
méteme en la cama,
muero de fatiga.

Súbeme el embozo,
luego me persigna,
cuéntame una historia
tu mano en la mía...

Bésame la frente,
corre las cortinas,
apaga la lámpara,
vete de puntillas... [37].

Parafraseando al Pavese de *lavorare stanca,* podríamos afirmar que en Fernández Moreno el poetizar es una aventura fatigosa. Si al extravío callejero correspondía una estancia en el café, el hogar familiar será el íntimo recogimiento definitivo. Esto se lee en el poema «Cansancio»:

Quitar las hojas secas a mis plantas,
tomar la pluma y escribir dos versos,
besar tus labios, sonreír al hijo...
No tengo fuerzas para más, ni quiero [38].

Conviene citar ahora un párrafo de Gaston Bachelard que nos permitirá una interpolación:

---

[35] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Versos de Negrita,* Buenos Aires, 1920, p. 40.
[36] *Op. cit.,* p. 60.
[37] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *El hogar en el campo,* Buenos Aires, 1923, pp. 49-50.
[38] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *El hijo,* Buenos Aires, 1926, p. 38.

De todas maneras, más allá de la casa habitada, el cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores [39].

Los valores de la intimidad de la casa en oposición a la exterioridad —representada por la intemperie invernal— podrían equipararse en los mismos términos con los que surgen en el poema «Luz vencedora»:

Afuera están los árboles
torciéndose en la helada.

Tú coses unas cosas
muy leves y muy blancas.

Yo leo sin cansarme
páginas y más páginas.

Durante muchas horas,
silenciosa y dorada,
vencerá a las tinieblas
la luz de nuestra lámpara [40].

Estos valores tienen, en la poesía de Fernández Moreno, relación con un yo. Las calles de la ciudad ocupan, asimismo, un lugar negativo, semejante al de la indiferenciada blancura invernal en la imagen que analiza Bachelard. Es decir, son la no-casa y, en consecuencia, el *no-yo*. El yo poético se constituye, ya en la intimidad de la casa, a través del texto que reconstruye su pasado itinerante en las calles de la ciudad y ante la multitud. La ciudad y la muchedumbre también borran los pasos y multiplican los rumbos, pero además acrecientan los ruidos y confunden los colores. Sumen al yo en la indistinción. La imagen del poeta de Fernández Moreno reafirma su identidad en la casa. El poeta caminante sólo redime su soledad en el núcleo familiar: el poeta de *Versos de Negrita* recuerda al Verlaine de *La bonne chanson*. Estética de lo familiar, que revela una temática reiterada a través de títulos como *Por el amor y por ella, El hogar en el campo, El hijo, Ultimo cofre de Negrita,* el mencionado *Versos de Negrita*. Novia y esposa, hijos y nietos: poeta cordial, poeta de vínculos. El yo se trasciende y, al fin, siempre está en situación de alianza. El poeta caminante, cuya prehistoria comenzó en la casa paterna española, recorre la ciudad y su vacilante yo se constituye definitivamente en la intimidad de la casa familiar. Esta constitución del yo es, asimismo, la conformación de la escritura poética. O, mejor dicho, esa escritura poética configura la imagen de un yo lírico que puede reducirse a ciertos rasgos: poeta caminante (*flaneur* ciudadano pero también paseante campesino), su poema consiste en la evocación de lo mirado en el cumplido derrotero y ese recuerdo sólo puede ser verbalizado en la íntima in-

[39] GASTON BACHELARD, *La poética del espacio,* México, 1975, pp. 72-73.
[40] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *El hogar en el campo,* ed. cit., pp. 51-52.

quietud de la casa. Por cierto, el propio Fernández Moreno ha explicitado mejor su poética:

Me gusta salir solo, mujer, por egoísmo,
mirando a todas partes y metido en mí mismo.
Toda mi «arte poética» se reduce a salir:
cuando regreso a casa tengo algo que escribir[41].

Una disgresión: Fernández Moreno y Borges

En el ensayo crítico *Las letras de Borges,* Sylvia Molloy apuntaba:

> *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* renuevan curiosamente la perspectiva inestable del *flaneur* de Baudelaire la de un paseante ocioso en una ciudad crepuscular que ya no es suya, o que más bien es sólo suya a la hora del crepúsculo. Una ciudad que *descubre* (y procura detener) a solas, para saciarse con restos que se le escapan en la vigilia y que intenta recuperar y hacer propios en ceremonia solitaria [42].

Cuando arribamos a las conclusiones que expusimos anteriormente acerca del *flaneur,* vinculado a la poesía de Fernández Moreno, no conocíamos aún el trabajo de Molloy. La coincidencia permitiría al menos formular una hipótesis: entre 1915 y 1923 se articularía en la poesía argentina la tematización del espacio urbano *unido* a esta figura errante del *flaneur.* Borges recuperaría, de Carriego, una zona poética que privilegia: el suburbio, y retomaría, de Fernández Moreno, una figura que recorra la ciudad poetizando: el poeta caminante con rasgos del *flneur.*

Hacia 1984, en el agudo artículo *«Flaneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire», Sylvia Molloy analiza con cuidado este *flaneur* borgeano, refiriéndose exclusivamente a *Fervor de Buenos Aires*[43]. Al respecto, quisiéramos introducir algunas observaciones que, creemos, no son contradictorias con el artículo de Molloy.

Veamos cómo se modifica el imaginario poético urbano en *Fervor de Buenos Aires* y cómo aparece la figura del *flaneur.* En el prólogo leemos:

> Sin miras a lo venidero ni añoranza de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminantes. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban «Numen Inest», aquí se oculta la divinidad, habla mi verso, para declarar el asombro de las calles endiosadas por la pobreza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario [44].

Los versos que abren el volumen dicen: «Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma». Para precisar la estética que gobierna estos fragmentos conside-

---

[41] BALDOMERO FERNANDEZ MORENO, *Continuación,* Buenos Aires, 1938, p. 128.
[42] SILVYA MOLLOY, *Las letras de Borges,* Buenos Aires, 1979, p. 24.
[43] SYLVIA MOLLOY, *«Flaneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire», en Lía Schwatz Lerner e Isaías Lerner (Eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea,* Madrid, 1984, pp. 487-496.
[44] JORGE LUIS BORGES, *Fervor de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1923, s. p., Todas las citas de este libro, que reproduce nuestro trabajo, pertenecen a esta edición.

remos algunas reflexiones de Macedonio Fernández, recogidas en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (publicado a instancias de los jóvenes vanguardistas en 1928). Allí leemos:

> El ser, o todo lo que es, es un almismo o psiquismo; de otro modo, el mundo externo-interno de los dualistas (que no son tales sino monistas de lo externo pues sólo conciben la acción directa de lo externo sobre lo interno, lo que es inconcebible), es cualquier acción entre dos sueños o mundos, es todo almático.
> Llamarle almático, psiquismo, sueño, es todavía dualismo, es lenguaje infiel. El ser es único, específica y casualmente, y por lo tanto, inclasificable.
> La externalidad, la meteria, «nuestro cuerpo», y el cuerpo de nadie, no poseído psíquicamente, o cosmos, nada son, no son, son inexistencias. Los estados que llamamos de percepción existen como estados, pero sin objeto; el ser, el mundo, no es de percepción. Los estados que llamamos de percepción existen como estados, pero sin objeto; el ser, el mundo, no es de percepción. No hay Objeto; somos lo percibido; y lo que «somos» cuando percibimos nada es sino el estado de percepción sin sujeto. La percepción, la co-presencia sujeto-objeto, es irreal. Todo «lo somos», no «lo percibimos» [45].

Macedonio Fernández disuelve los polos sujeto-objeto en la Realidad psicomaterial cuestionando, asimismo, las palabras Yo, Materia, Tiempo y Espacio. Si nada que no ocurra en la sensibilidad existe, si lo real equivale a lo sentido; si, por otra parte, nombrar es discernir, separar, distinguir y si lo sentido es inseparable e indiscernible, entonces lo sentido es, por naturaleza, *indecible.* Asegura además que las palabras no son instrumento para pensar —sólo se piensa con percepciones e imágenes— sino para comunicarse, suscitando en otros percepciones e imágenes por medio de palabras. Sin embargo, podrían suscitarse imágenes y percepciones fraguadas porque hay palabras que no corresponden a imagen alguna. Estas ideas, trasladadas a un plano estético, regulan un tipo de fusión analógica usual en *Fervor de Buenos Aires* donde, análogamente, Buenos Aires es un almismo o psiquismo. La operación poética de Borges consiste en asumir el carácter inventivo del lenguaje poético. En tanto la palabra tiene el poder de suscitar en otro imágenes tan nítidas y vivas como las de la vigilia, las palabras del poema producen imágenes que no difieren de las de la vida pero tampoco de las del sueño. La literatura, dirá Borges mucho después, es un sueño dirigido. Borges intenta construir una realidad pensada para engendrar un mito poético que se asemeje a Buenos Aires. O que, misteriosa y nítidamente, *sea* Buenos Aires, una ciudad donde un dios se oculte. El tipo de fusión analógica que constituye metáforas y comparaciones como «arrabal cansado», «calles humilladas» o «mi calle, mi casa / desdeñosas de plácemes verbales, / me gritarán su novedad mañana» se reconocen como antropomorfismos o personificaciones. Pensemos en la disolución de la dupla sujeto-objeto para ver cómo en los poemas de *Fervor en Buenos Aires* se relativizan ambos términos. Allí se simula un sujeto, un yo que recorre el espacio urbano, constituido en objeto amado y poetizable.

---

[45] MACEDONIO FERNANDEZ, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos,* Buenos Aires, 1967, pp. 66-67. La cita corresponde al ensayo «La Metafísica, Crítica del Conocimiento; la Mística, Crítica del Ser» y no se recoge en la primera edición de 1928. Se publicó, sin embargo, en *Proa* (Buenos Aires, a. 1, n° 2, setiembre 1924, pp. 21-34), la revista que dirigían Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.

Leemos: «La ciudad está en mí como un poema / que aún no he logrado detener en palabras» o el ilustrativo poema «Arrabal»:

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y estuve entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas cual ovejas en manada,
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
recuerdos superpuestos, barajados
de una sola manzana.
El pastito precario
desesperadamente esperanzado
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas comprobaron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano
y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Estas imágenes donde la ciudad «entra en el alma» del sujeto o donde la ciudad se «personaliza» son constantes. Ambos polos —yo y ciudad— son fluidos, osmóticos. Se interpenetran y al hacerlo se confunden. Las palabras del poema representan, simulan o evocan un conjunto de percepciones, pero ¿la ciudad se sitúa en cada percepción del yo? ¿o el se halla en cada percepción de la ciudad? A través de figuras cuyo mecanismo lingüístico privilegia la unión de lo psíquico y de lo material, el poema aparece como un discurso discontinuo, como una pluralidad inubicada. No existe tal espacio ni tal yo, sino una serie de percepciones simuladas por una cadena verbal no adherida a ninguna realidad interior ni exterior. El único mundo que existe es el Texto. Su simulacro, su rostro fantasmal es el de una ciudad construida por una mirada excéntrica que, para realizar su irrealidad,la mitifica. Esta irrealidad cristalizada se muestra con un doble recurso. Espacial: el sitio privilegiado son las «orillas», el «arrabal», el «suburbio», zona intersticial, descentrada, no definida, equidistante del centro urbano y del campo. Temporal: la hora privilegiada es la del «crepúsculo», el «poniente», el «atardecer», tiempo de luz y sombra simultáneas, tiempo en que las cosas se deslíen y desquician. «Es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros»[46], escribe Bor-

[46] JORGE LUIS BORGES, «Buenos Aires», en *Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925, p. 80.

ges. Fantasmagórica ciudad inventada. En 1923 Borges inicia la fundación mitológica de Buenos Aires desde el horizonte de un suburbio.

En su artículo, Sylvia Molloy reconoce en este yo errante al *flaneur*. Molloy analiza en profundidad la «codicia» expansiva del yo en su *flanerie*, a través de un acto de percepción continuo. En su caminata el yo se disemina, se disgrega por una momentánea percepción o por un «cúmulo de percepciones». Es decir, reducido el mundo a una serie de percepciones subjetivas, el sujeto se descentra en cada percepción y el mundo —para decirlo con un neologismo borgeano— se «desagrega». Escribe Molloy:

> La ciudad es irrealizada no sólo por su tipicidad sino por el encuadre oblicuo, borroso, descentrador: se camina al azar, la gravitación familiar (valga la paradoja) aleja, se llega al confín, a las inmediaciones, a lo penúltimo. En esta previsoria orilla —«en esa materia indecisa» dice Borges hablando de Evaristo Carriego— se percibe (se funda) el simulacro de la ciudad, y allí también se percibe (se funda) la nadería del yo percibidor, despersonalizado [47].

Pero Molloy señala, asimismo, dos diferencias fundamentales respecto de la errancia baudelaireana. Por una parte, halla en *Fervor de Buenos Aires* el desplazamiento pero no el recogimiento del yo en su unicidad.

> Sin embargo, la codicia borgeana, a pesar de su aparente entusiasmo expansivo, omite la segunda etapa observada en la *flanerie* creadora de Baudelaire, elude el recogimiento, el refugio en la unicidad, el regreso al yo, permaneciendo en suspenso [48].

Por otra parte, el *shock* traumático con la multitud está ausente. Molloy señala que esta estrategia se lleva a cabo porque Borges mantiene la visión aurática de la ciudad que en Baudelaire se pierde:

> Y el Buenos Aires borgeano —a diferencia del París de Baudelaire— está no solamente desprovisto de muchedumbre sino, prácticamente, de toda presencia humana. Si el *flaneur* de Borges no necesita el refugio interior después de la *flanerie*, como el de Baudelaire, para escapar a la «tiranía del rostro humano» es, sobre todo, porque ese rostro no existe. O mejor: porque se ha obliterado.
>
> Para convocar y proteger la percepción del aura, Borges elige el lugar de su Buenos Aires con el mismo minucioso empeño con que elige la hora. Despuebla y descentra la ciudad, desconstruye literalmente el Buenos Aires de los años veinte —cuando Darío, ya a comienzos de siglo, celebraba en el Buenos Aires pujante y bullicioso a la «metrópoli reina»— para recuperar la gran aldea de otra época [49].

Precisamente, estas fundamentales diferencias con el *flaneur* baudelaireano permiten afirmar que el *flaneur* borgeano es una figura ya característica de la vanguardia, donde el yo poético se evapora, se funden los polos del sujeto y del objeto y el espacio dilata o esfuma sus límites[50]. Esa figura sólo puede concebirse así como efecto contrario de

---

[47] Art. cit., p. 491.
[48] *Idem*, p. 489.
[49] *Idem*, pp. 494-495.
[50] Cfr. WALTER MIGNOLO, art. cit.

una figura similar. Queremos decir que el *flaneur* borgeano sólo puede aparecer *después* del poeta caminante de Fernández Moreno, donde concurren los rasgos esenciales del *flaneur* baudelaireano, y no sólo algunos. El yo poético de Fernández Moreno recorre la ciudad céntrica y, lejos de mitificarla, procura objetivarla. En su caminata el poeta ve la ciudad aluvial, pero no como un simulacro: necesita verla como es —o como cree que es realmente— pues de la precisión de su mirada poética depende la constitución del yo mismo, es decir, su unicidad. El poeta caminante recibe el *shock* de la multitud y en la intimidad del café o del hogar procura estigmatizar la indistinción, el no-yo en que la multitud urbana sume al yo. En Fernández Moreno sujeto y objeto no se confunden: su fusión y confusión es patrimonio de la vanguardia. La ciudad no es una invención, ni siquiera un espacio mítico o irreal: procura ser, en el poema, un armónico reflejo de la ciudad real. Pero la ciudad conlleva por ello la pérdida del aura, que se proyecta, por ejemplo, en un espacio bucólico, campestre. Sin embargo, a través de su memoria sosegada, el poeta nombra. Distingue en palabra poética lo recordado y, en ese acto, se distingue todavía como un yo unitario y no disperso.

Entre el *flaneur* de Fernández Moreno y el *flaneur* de Borges se vislumbra la tensión de dos poéticas en pugna que, sin embargo, se implican mutuamente. Episodios que, en lo mínimo, también reflejan las tensiones de la modernidad. Fernández Moreno y Borges: de un *flaneur* a otro se dibuja la diferencia de dos estéticas, pero además la continuidad de una tradición[51].

JORGE J. MONTELEONE

[51] Este trabajo es complementario de otro que se halla en prensa: «Baldomero Fernández Moreno: la poesía como autobiografía», en *Filología*: Homenaje a Raimundo Lida, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a. XX, n° 2, 1985. Ambos trabajos, por otra parte, pertenecen a la sección «Poética de Baldomero Fernández Moreno» de *Descripción de las «poéticas» en la poesía argentina del período 1900-1925*, investigación subsidiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y llevada a cabo entre 1983 y 1985.

Complicidad con el tiempo

Obligaciones del Poema en la Tarde de Adams Morgan

Hoy (afuera están conspirando la primavera y el viento),
día 6 de mayo de 1985,
a las 6 de la tarde
y en el lugar donde la selva oculta las casas de Adams Morgan,
declaro (para mí mismo y para las personas que nos hemos hallado)
una tregua,
y me siento a disecar estas horas baldías
y a recorrer, caminando como los cangrejos, los pasillos del tiempo,
los tenues laberintos de un pasado más vivo que el presente
y más, pero mucho más vivo, que ese futuro enemigo de mostrar la cara,
embozado (¡vaya tarea tonta!) para impedir el descubrimiento
de sus verdaderas, y siempre malas o absurdas, intenciones.

Quisiera que el poema afirmara la persistencia de estas verdades pequeñitas;
que fuera un reloj sin manecillas y sin números;
un calendario sin fechas;
la memoria de una fiesta intemporal;
el esfuerzo para detener, sin razón valedera, un momento preciso;
un juego, irrespetuoso e ingenuo, para entretener al campeón de ajedrez
y a su cohorte de enanillos siniestros.

Una tregua (en todas las guerras decentes las hay) no significa una retirada.
Seguimos empeñados en esta batalla contra nada y contra nadie...
«Sólo el absurdo nos hace vivir... sólo el absurdo...»

Mi amigo que recorre el Mall piensa en el Olimpo

Reconozco que este verano amazónico,
instalado entre los monumentos
de mármol inmutable
y recostado, como fiera domesticada,
a los pies de un Lincoln que reposa
y sólo muestra su tensión espiritual
en las manos aferradas

al sillón marmóreo y romanizante,
no es el tiempo más adecuado
para hacer planes y, sin embargo,
mi amigo los hace
a las orillas del Mall,
mientras la tarde produce
estertores violeta, cobijada por las nubes
decoradas por un sol venido de Tabasco.

Dentro de poco, los cocuyos, las chicharras
y todas las creaturas de la noche tropical,
recrearán, entre mausoleos e iglesias del gótico victoriano,
Un momento de la selva,
el instante intranquilo roto por la luna
que se coloca, obediente a las órdenes de la NASA,
sobre el Washington Monument
y es victimizada por las legiones fotográficas
del Japón industrial y vendedor.

Los proyectos de mi amigo son confusos
y, sin embargo, sus referencias son precisas.
Piensa en la angulosa aristocracia
de un Basil Rathbone sarcástico;
en la corrección suburbana de Walter Pidgeon,
cuya esposa, Greer Garson, cultivaba rosas
bajo las bombas alemanas
y los angustiados reflectores de Ramsgate y Dover.
Piensa enlos ojos de Monty Clift
esperando el tajo prematuro;
en la celeridad neoyorquina
de un James Cagney hecho para el triunfo.
La cercanía del Vietnam Memorial
con sus tres soldados inauditos,
fatigados, tan lejos de la épica,
descompone sus proyectos
y la noche que hace su «fade in»
con precisión de Lubitsch,
le presenta la imagen de John Barrymore
con sus cirrosis de la calle 39
y su Ricardo III manierista, enfurecido
y, tal vez, demasiado vulnerable
(en un rincón de la noche, el vampiro
y el ratón de Ray Milland
ofuscan su carrera de escritor
con tres novelas en la cabeza).

Mi amigo ordena sus ideas
y se inclina por Clark Gable derrotado e irónico
al lado del desasosiego de Marilyn Monroe.
Sin embargo (como es mi amigo debo zaherirlo),
a la luz de esta luna vulnerada,
parece un Vincent Price vocalizando terrores
o un Peter Lorre expuesto a la mirada rota
del Cónsul de su Majestad Británica
en la Ciudad de Cuernavaca,
Capital del Estado de Morelos.

Poema en verde

Para Anamario Pinto

Por la ventana,
el verde
asoma
sus manos enormes.

Los azules,
los morados,
el rosa de los niños
y el gris para los ojos,
retroceden sin prisas.

Aquí se instala el verde,
infante deslumbrado del verano.
El sol le da
un rostro para cada hora,
lo azulea la luna
y la neblina le forma
sombras, claros
e imprecisos perfiles.

Anamario, te veo
con estos verdes nuevos
en las manos.

La precisión de tus objetos
y sus colocaciones
va buscando
la armonía inusitada
que cada día inaugura.

Aquí:
los vasos de la madrugada,
los jarrones,
la cerámica para los labios;
las flores vivas
y las secas
aún más vivas;
la permanencia de las repisas;
los objetos pequeños
construyendo
el aura de la casa.
Tus amuletos
aseguran
la complicidad con el tiempo.
Los veo: hay cardos,
vainas amarillas,
flores que han tomado
el color de las páginas
del libro;
cajitas, botellas con esencias
desconocidas
o con un vacío
colmado de presencias...

Estás ahí,
habitando
ese mundo
que ordenas
y te ordena
y está el verde,
Anamario,
abriendo las ventanas
y el alma —las almas—
de la casa
saliendo a recibir
el viento nuevo.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA

La economía del latifundio y el nacimiento de la literatura nacional en el Caribe

El presente artículo forma parte de un estudio más completo sobre cómo brota y florece la literatura nacional propia en una región caracterizada por siglos de colonialismo[1]. Se enfocan la aparición de la novela en función de manifestación de formación nacionalista, así como las razones históricas que explican el que no haya despuntado simultáneamente a través de todo el Caribe.

Se parte de la suposición que, en el fondo, las formas literarias reflejan precisamente aquellas mismas estructuras sociales que les dieran su razón de ser en un comienzo. En el caso del Caribe, etapas semejantes de formación social y de desarrollo tendrán manifestaciones literarias paralelas de una isla a otra, aún cuando no se hayan producido en un mismo momento cronológico. En eso, precisamente, estriba la importancia del estudio de determinados momentos en la historia del Caribe como de cuanto concierne a la formación social en relación a los orígenes de la literatura nacional.

La unidad del Caribe

> *«A veces sueño con islas, todas las islas que nos rodean... Parece absurdo que cada una tenga su propia existencia siendo todas tan parecidas. Habría que unirlas».*
> EDOUARD GLISSANT, *La maduración*[2].

Como se sabe, las tierras del Caribe han sido sometidas a un continuo e intenso proceso de colonización, más que ningún otro territorio en la historia del hemisferio occidental. Asimismo han retenido su condición de colonia por más tiempo que cualquier situación colonial análoga en Asia, Latinoamérica o Africa. Se trata de una sociedad basada en la esclavitud, y en distinciones de clase determinadas por el color y la raza. Los sistemas políticos y las estructuras legales, como las instituciones educacionales y la vida cultural que se desarrollaran bajo el colonialismo, habían sido copiados de Inglaterra, España, Francia y Holanda. Durante siglos han existido vínculos

[1] *Inside the Kaleidoscope: Literature and History in the Caribbean.* A publicarse en Ediciones Hispamérica (Maryland).

[2] Glissant nació en 1928 en Martinica. Su novela se publicó primero en francés, con el título de *La Lézarde* (París, 1958). Recientemente salió a la luz una traducción al inglés, en la Serie de Escritores del Caribe, de Heinemann.

más estrechos entre Jamaica e Inglaterra,Cuba y España, Martinica y Francia, Surinam y Holanda, que entre las islas mismas. Colonizadores y colonizados, entrelazados durante casi quinientos años.

Generalmente los estudios que se han llevado a cabo sobre la historia y la literatura del Caribe han reflejado esta fragmentación y separación intra-regional ocasionada por la imposición, práctica y legados del colonialismo[3].

El presente estudio, por el contrario, parte de la premisa que las tierras del Caribe poseen, en el fondo, una unidad histórica y cultural de mucha más importancia que las diferencias intra-regionales. Ciertas constantes en la historia de la región han producido a su vez «constantes culturales» repartidas por toda el área. Lo mismo que un calidoscopio, esta unidad representa la suma de diversos elementos aglomerándose en complejas síntesis combinacionales por medios que no difieren mucho de un lugar a otro de la región. Aun cuando síntesis locales parecieran tener manifestaciones diferentes y aparentemente no relacionadas en las distintas islas, a la larga se combinan y pasan a formar parte del más extenso calidoscopio regional.

Las constantes históricas que prestan esa unidad fundamental a una región en apariencia fragmentada y diversificada, serán a su vez transformadas creativamente hasta producir un cuerpo de literatura, indiscutiblemente dividido entre varios idiomas diferentes, más unificado en su compleja búsqueda en pos de una identidad nacional. «Pienso que en Las Antillas tenemos el derecho a hablar de una literatura de identidad que se expresa en francés, en inglés, y en español...», escribe el poeta haitiano René Depestre. «La apasionada búsqueda de esta identidad es el primer elemento de unidad que surge cuando se comparan las líneas de fuerza de nuestra literatura respectiva»[4]. Pero aún dentro de esta misma unidad existen variaciones y muestras de desarrollo desigual o asincrónico.

La unidad esencial del Caribe se comprende al aceptarse la realización de que la región consta de un grupo de sociedades engendradas por experiencias históricas estructuralmente semejantes durante casi quinientos años de dominación extranjera. El auge y la prosperidad del capitalismo europeo dependían en gran parte del éxito de su imperio colonial en el Caribe. España, Gran Bretaña, Francia y los Países Bajos, sin excepción, desempeñan un papel en el establecimiento y fomento del tráfico de escla-

---

[3] Existen, sin embargo, notables excepciones. A mi saber, la primera obra en trazar una detallada historia del Caribe destacando las diferencias particulares dentro de un marco general de unidad, es *Les Antilles Décolonisées,* por Daniel Guérin (París, 1955). Otras obras incluyen *Resistance and Caribbean Literature* (Ohio Univ. Press, 1980), de Selwyn Cudjoe, los ensayos en *Process of Unity in Caribbean Society,* editado por Ileana Rodríguez y Marc Zimmerman (Minneapolis, 1983), y los estudios históricos de Franklin W. Kniwght, *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism* (Oxford Univ. Press, 1978), y de Gordon K. Lewis, *Main Currents in Caribbean Though* (Johns Hopkins, 1983). También están aquellos críticos caribes que han escrito ensayos sobre varios aspectos de la unidad del Caribe relacionados con la literatura. Véanse, en particular, el concepto de «antillanité» de Edouard Glissant en *Le Discours Antillais* (París, 1981), el ensayo de Alejo Carpentier, «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe», en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (México, 1981), así como las publicaciones de René Depestre, Roberto Fernández Retamar, José Antonio Portuondo, Sylvia Wynter y Edward Brathwaite.

[4] Citada por R. Márquez en Rodríguez y Zimmerman, *Process of Unity in Caribbean Society,* p. 99.

vos, de la estructura latifundista, y de la dependencia económica que caracterizaran al Caribe desde un principio.

Transcurridas apenas unas décadas desde su descubrimiento por Europa, se introducían la caña de azúcar, la esclavitud y las plantaciones (latifundios), y la región partía rumbo a convertirse en uno de los mayores centros de tráfico de esclavos —una de las principales fuentes de riqueza para la expansión del capitalismo europeo —y el lugar donde habría de desarrollarse una síntesis cultural única, compuesta de elementos procedentes de cuatro continentes: Africa, Europa, América y Asia. «Una simbiosis monumental», en las palabras de Alejo Carpentier.

La influencia de uno u otro de los países europeos en aquel rincón del Nuevo Mundo aumentaba o disminuía a medida que transcurrían los siglos de acuerdo a las rivalidades políticas y económicas y guerras intra-europeas. Así, por ejemplo, es posible observar el legado de la España imperial del siglo dieciséis, sedienta de oro, a medida que se va desarrollando La Española, del mismo modo que se manifiesta la feroz competencia que rigiera entre Francia e Inglaterra en el siglo dieciocho para abastecer a Europa de azúcar en el temprano desarrollo de Barbados, Haití[5], Martinica y Jamaica.

Efectivamente, la lucha por la supremacía mundial en el siglo diecinueve fue mayormente costeada con el fruto de la labor proveniente de los trópicos del Nuevo Mundo.

Las economías latifundistas y la formación nacional

En términos de cohesión regional, la estructura de verdadera importancia que saliera del Caribe viene a ser el sistema latifundista: la organización del trabajo forzado para la provisión de la caña de azúcar[6] —método de producción que habría de dominar la vida en el Caribe entre 1680 y 1880. Dentro de aquel marco común —la imposición del sistema de la esclavitud— diferentes políticas coloniales europeas iban a resultar en diversificaciones intra-regionales de gran magnitud en el Caribe.

Un análisis de cómo fuera implementado y desbaratado el sistema latifundista —es decir, de la naturaleza e intensidad de la particular economía negrera y de cómo y cuándo se obtuviera la emancipación— servirá para aclarar por qué una determianda afirmación del sentimiento de la nación, la novela, haría su primera aparición precisamente en el Caribe hispano, más específicamente en Cuba, para no volver a manifestarse sino hasta comienzos de siglo en Haití, y recién a mediados del siglo veinte en el Caribe inglés.

Desde el punto de vista histórico, la novela se vuelve la principal forma de expre-

[5] Conocida entonces como St. Domingue. En el Tratado de Ryswick (1697), España cede St. Domingue (La Española) a Francia. En 1804, parte de la isla se vuelve independiente y asume el nombre de «Haití». El resto del territorio permanece bajo dominio español con el nombre de «Santo Domingo» hasta 1844, cuando pasa a ser la soberana República Dominicana.

[6] Véanse KARI LEVITT y LLOYD BEST, «Character of Caribbean Economy» en *Caribbean Economy*, ed. George Beckford (Kingston, Jamaica, 1975), 34-60, y George Beckford, *Persistent Poverty* (Londres, 1972).

sión literaria en el siglo diecinueve cuando, en cuanto género literario, acompaña y refleja la expansión del nacionalismo europeo inspirado por la Revolución Francesa. Son las monarquías centralizadas las que, al dar a las gentes un solo gobierno y eliminar el feudalismo, hacen posible que surja el concepto de nación; o sea, individuos cuya identidad yace en el hecho de pertenecer a un grupo mayor de personas a las que las une algo en común: se trate de la historia, el idioma, o la religión, como de la participación de todos por igual en las actividades de un territorio determinado.

La novela europea de los primeros años del siglo diecinueve, estrechamente vinculada a la ideología del Romanticismo y del Liberalismo, logra, como otras antes en el siglo dieciocho, captar las características más sobresalientes de su época con un realismo osado y penetrante. No obstante, lo que diferencia la novela pos-napoleónica de las obras de Fielding, Sterne y Defoe, es la nueva preocupación con, y dedicación a, la realidad social propia. El interés por, y el análisis de, las particulares características del momento van cobrando popularidad a medida que el concepto de nación es adoptado por los sectores más amplios de la población.

La novela, entonces, es el género literario empleado por los ciudadanos de las nuevas naciones para explorar y definir, inclusive luchar por una identidad nacional que nace.

En el Nuevo Mundo tiene lugar un desarrollo paralelo. Por toda Latinoamérica, y en especial en el Caribe, la novela es adoptada con el propósito de expresar y consolidar la identidad nacional[7].

La novela caribe comienza con las narrativas que aparecen en Cuba entre 1837 y 1841; libros empeñados en retratar la esclavitud y la sociedad del latifundio cubano. Es la primera vez que un importante cuerpo de obras es producido cuyo sujeto, como su objeto, pertenecen a la realidad inmediata. Su propósito, fomentar el desarrollo del concepto de nación[8].

Francisco (1839), por Anselmo Suárez Romero, es la primera de muchas novelas de protesta en contra de la esclavitud[9]; *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, aparece en 1841. Al mismo tiempo, Juan Francisco Manzano, un esclavo libertado, compone una autobiografía extraordinaria[10], y Pedro J. Morillas produce un relato en el que se da cuenta de la persecución de esclavos fugitivos. Cirilo Villaverde escribe la primera parte de *Cecilia Valdés* en 1838 (la segunda parte se publicaría en 1882 en Nueva York, durante el exilio del autor). También en esa época escribe Ramón de Palma la primera narrativa «indianista» [11].

---

[7] Véase JEAN FRANCO, *An Introduction to Spanish-American Literature* (Londres, 1969), p. 59.

[8] El presente artículo se ocupa únicamente de las manifestaciones iniciales de la novela nacional en el Caribe. El desarrollo del género en Puerto Rico y la República Dominicada durante el siglo diecinueve, por ejemplo, se examina en mi estudio completo.

[9] Se publica recién en 1880, en Nueva York.

[10] *The Early Life of the Negro Post* (Londres, 1840).

[11] Pasada la ráfaga inicial de producción, la actividad literaria decae hasta después de 1880, cuando la lucha por la independencia le proporciona un nuevo ímpetu. La merma en la actividad cultural (1844-1880) se debe a tensiones internas en la forma de rebeliones de esclavos, represiones brutales, y la primera guerra por la independencia que habría de durar diez años. Véase AMBROSIO FORNET, *En blanco y negro* (La Habana, 1967), pp. 15-17.

No se trata simplemente de una casualidad que semejante explosión de producción novelesca —la primera en su línea en toda la región— haya *coincidido* con la existencia de un extenso sistema de latifundios en la economía cubana.

Todas esas obras constituyen invectivas en contra de la institución de la esclavitud (en nada sorprendente por cuanto parte del movimiento abolicionista había ido abriéndose paso rápidamente en la Cuba de la época), empeñadas en retratar el sufrimiento de los esclavos en las plantaciones además de la crueldad arbitraria y la conducta bestial de los amos. No es la conducta británica de los españoles la que les interesa[12]; su preocupación fundamental la comprende la situación doméstica del momento: los responsables del tratamiento inhumano de los esclavos no son europeos sino otros cubanos —elementos de la «plantocracia» (aristocracia latifundista) cubana opuestos a la abolición de la esclavitud.

Durante las primeras décadas del siglo diecinueve, la oligarquía de terratenientes cubanos se encontraba dividida en dos campamentos opuestos en cuanto a la cuestión de la esclavitud y de la independencia. Un grupo reconocía que la independencia de España les aportaría grandes beneficios en el ámbito de la economía, mas dudaba de su propia capacidad para crear instituciones y un mecanismo de seguridad capaces de controlar a un número tanto más superior de negros en el supuesto de que los españoles abandonaran el área. La monarquía española, temerosa de perder el control que ejercía sobre la plantocracia local si se abolía la esclavitud (seguida, forzosamente, de la independencia), brindaba su apoyo incondicional al grupo.

Los autores de las primeras narrativas, a excepción de Juan Manzano, representaban la segunda tendencia entre los latifundistas: solamente cuando se hubiera eliminado la esclavitud y obtenido la emancipación podría Cuba avanzar económica y culturalmente. Inspirados por las ideas liberales de José Antonio Saco (1797-1879) y de sus contemporáneos[13], Suárez Romero, Morillas y Villaverde pertenecían al grupo de aquéllos que se daban cuenta (entre 1820-1830) de que la institución de la esclavitud se estaba volviendo arcaica —nuevas máquinas habrían de alterar el método de producción del azúcar (se había inventado ya el motor a vapor), mientras que el tráfico legal de esclavos ya había sido declarado fuera de la ley en 1817. Esta facción de los terratenientes se consideraba una entidad bien distinta de España y al margen de sus intereses; eran nacionalistas cubanos dedicados a la creación de una nación independiente, conscientes de que ésta no podría lograrse si no se abolía antes la esclavitud. Era preciso primero asegurarse del apoyo de cientos de miles de esclavos, para después poder ganar la lucha contra la dominación española.

Las novelas son el resultado de la inmersión de los autores dentro de la realidad cubana, y de su participación en la contienda nacional. *Francisco* fue concebida en un comienzo como un documental social con el objeto de conseguir el apoyo de los abo-

[12] Este se convierte en tema favorito de las novelas indianistas que abundan en la veintena de años de ahí por 1880 hasta bien después de 1890 —época en que es preciso un sentimiento nacionalista unido contra los españoles durante la segunda, esta vez exitosa, guerra por la independencia.

[13] Dos sacerdotes cubanos en particular, José Agustín Caballero (1762-1835) y Félix Varela (1806-1863), son mayormente responsables de la propagación de las ideas de Bacon, Locke y Condillac en Cuba.

licionistas ingleses[14]. Recién después, lo que empezara como una sistemática recopilación de acontecimientos es convertida en una obra de ficción. En *Cecilia Valdés* encontramos, además de una fuerte condenación de la esclavitud dirigida a acezar la indignación pública, el examen de cierta pauta en el orden de las relaciones raciales entre mulatos libres y blancos que pasaría a ser uno de los temas favoritos de las novelas del Caribe en los próximos ciento cincuenta años[15]. En *Sab,* Gertrudis Gómez de Avellaneda, siendo ella misma hija de un terrateniente, hace una apasionada súplica por que se ponga fin a la degradación de la humanidad. «Los esclavos arrastran sus cadenas con paciencia; mas para romperlas tal vez lo único que necesitan es escuchar una voz gritando, «Sois hombres»,... Cuando me case, no habrá a mi alrededor ningún infeliz que respire el aire empozoñado de la esclavitud»[16].

A fin de comprender por qué el género novelístico del Caribe surge precisamente en Cuba por ahí por 1830, se debe primero examinar la historia de la política colonial europea en el área.

En el comienzo... Colón promete a los Reyes Católicos, arcas colmadas de oro y de incalculables riquezas de sus viajes al Nuevo Mundo. Mas cuando para 1502 no había producido más que la sujeción de la población indígena de La Española (los aravacos) y una colonia española que no contaba más de trescientas almas, la Reina Isabel efectúa un cambio decisivo en su política colonial: la empresa semiprivada (Colón) es abandonada a favor de una altamente centralizada política de colonización e inmigración controlada por el gobierno. La Reina envía a Nicolás de Ovando, acompañado de unos 2.500 españoles, a reforzar el dominio de España en el Caribe. Se aspiraba a reproducir un microcosmos de la sociedad española: exclusivamente católica (libre de moros, judíos, protestantes, gitanos), ortodoxa, y castellana.

Si bien no se consigue la pureza racial o religiosa, Ovando efectivamente logra establecer una sociedad *de colonos* de habla hispana en el Caribe, más notablemente en La Española. Familias enteras llegan de España con objeto de recrear la experiencia europea en el Nuevo Mundo, además de un sinfín de sacerdotes; los indios nativos son convertidos o ejecutados. En buenas cuentas, Ovando triunfa donde Colón había fracasado.

Sin embargo, la explotación del oro por parte de España acarrearía consecuencias desastrosas para la población india. En pocos años los colonos españoles enfrentaban una grave crisis de mano de obra, y se iniciaba, así, el tráfico de esclavos a las nuevas colonias. Para 1530, los cargamentos de esclavos con destino al Caribe son ya un caso frecuente. Unos escasos cincuenta años después se manifestaría uno de los efectos más sorprendentes de la política colonial de los monarcas españoles: la aparición de un nue-

---

[14] Véanse el prólogo y las notas por Mario Cabrera Seguí en la edición de *Francisco* de 1947, publicada en La Habana.

[15] Cecilia Valdés es una mulata que repudia el amor de José Pimienta, un mulato libre, para convertirse en la amante de Leonardo, un criollo blanco que por último la abandona para casarse con una mujer de su misma clase y color. El rencor de Pimienta viendo a blancos disfrutar de privilegios vedados a los mulatos, le lleva a matar a Leonardo en el momento en que éste se disponía a casarse.

[16] GOMEZ DE AVELLANEDA, *Sab* (París, 1920), pp. 75-76; 21.

vo fenotipo racial. «Para 1570 había en las Antillas hispanas veinticuatro poblados mayormente españoles que contaban con una población de aproximadamente 7500 blancos, alrededor de 22.150 indios, además de ***un nuevo grupo heterogéneo de africanos, mestizos y mulatos que llegaban a eso de los 65.000***»[17]. (El subrayado es mío).

La experiencia colonialista española de que se ha hablado tiene lugar más de cien años antes de que los franceses e ingleses intentasen siquiera establecer colonias semejantes en tierras del Caribe. De hecho, durante más de un siglo disfrutan España y Portugal del monopolio indiscutible del Nuevo Mundo. Recién a comienzos del siglo diecisiete abandonan Francia, Holanda e Inglaterra —los enemigos de España— sus desavenecias, y vuelven su atención hacia las lucrativas tierras del otro lado del océano, posando un serio reto para la hegemonía española en el Caribe[18].

La característica más distintiva de las primeras tentativas de Francia e Inglaterra de establecer colonias en el Caribe es el poco éxito que obtuvieran. Las primeras colonias españolas estaban basadas en la pequeña agricultura y la cría del ganado, dentro del contexto socio-cultural provisto por la intención de crear en el Caribe un microcosmos de la vida europea del Mediterráneo. Cien años más tarde, los europeos del norte no se hallan dispuestos a encarar indios hostiles, enfermedades, climas desconocidos y dificultades físicas, a cambio de ganancias desiguales como las obtenidas de sus primeros esfuerzos en el cultivo del tabaco. En Europa existía una gran demanda por el azúcar; podrían obtenerse ganancias enormes. Evidentemente había llegado la hora de una política colonial nueva. La decisión por parte de Francia e Inglaterra de abandonar la idea de recrear microcosmos de sus propias sociedades en las colonias del Caribe y de iniciar, a cambio, el cultivo masivo de productos originarios del trópico, más específicamente el azúcar, sin otro objeto que las ganancias, habría de tener repercusiones casi inestimables en el mundo entero.

El rechazo del ideal de las sociedades coloniales por aquel otro de «explotación»[19] iba a comprender la masiva importación de trabajadores forzados, una gran medida de absentismo, y la creación de una nueva organización de trabajo y de gentes: la sociedad del latifundio —desde mediados del siglo diecisiete hasta fines del diecinueve, una sociedad basada en amos y esclavos, con insidiosas divisiones y subdivisiones de clase, raza y color, por toda la extensión del Caribe. Enormes ganancias irían a henchir las tesorerías europeas, y servirían para financiar una revolución industrial y el constante crecimiento y expansión del capitalismo occidental.

Las islas del Caribe inglés son las primeras en experimentar el monocultivo intensivo, siendo Barbados la primera zona de pruebas. El experimento es todo un éxito.

---

[17] KNIGHT, *The Caribbean...* p. 33.

[18] No es mi intención sugerir que las potencias del norte de Europa no tenían ningún interés en el Caribe durante el siglo dieciséis. Por el contrario. Desde el momento en que el Papa Alejandro VI, español de nacimiento y un aliado de Isabel y Fernando, divide al mundo fuera de Europa en dos zonas, una que pertenecería a España y la otra a Portugal (Tratado de Tordesillas, 1494), Francia, Inglaterra y Holanda emprenden una ofensiva por irrumpir en el imperio de comercio español. Mas recién en el siglo diecisiete sucede que España, debilitada económica y políticamente, se ve forzada a ceder la supremacía en el Caribe.

[19] Knight examina las diferencias entre los asentamientos de colonos y los de explotación en *The Caribbean...*, passím.

El sistema latifundista alcanza un máximo de desarrollo en Barbados por ahí por 1650, convirtiendo la isla en una posesión valiosa que recibiría la mayor cantidad de esclavos de todas las islas inglesas. Décadas más adelante, una vez agotados los recursos de Barbados, Jamaica asume la supremacía del cultivo del azúcar. Los franceses inician la seria producción del azúcar un poco más tarde que sus rivales británicos, pero ya para 1780 constituye Saint Domingue su principal fuente de riqueza importada.

De particular importancia dentro del contexto del presente estudio, es el hecho que las primeras sociedades coloniales españolas (Cuba, Puerto Rico) no se hayan vuelto latifundistas hata el siglo diecinueve, y que recién en 1830 se convirtiera Cuba en el máximo productor de caña de azúcar del Caribe.

La sociedad latifundista del Caribe hispano sigue un curso distinto al de la francesa y la inglesa por razones íntimamente relacionadas con diferencias en las respectivas políticas coloniales europeas. Mientras que la estrategia inicial del imperio español pretendía fomentar la colonización, las prácticas coloniales británicas y francesas estaban dirigidas al enriquecimiento del individuo[20]. Por consiguiente, la zona hispano-parlante evidencia una menor inicdencia de absentismo y una proporción más baja de esclavos en la población (alrededor del 50% de los habitantes durante el siglo dieciocho, en comparación con un 85-90% en las sociedades latifundistas altamente desarrolladas del franco y anglo-Caribe). Recién en 1790-1804, tras la fuga del capital y de la técnica franceses de la recién independiente Haití a Cuba, y la creación de un nuevo mercado para el azúcar en la forma de las colonias norteamericanas británicas, mejor dichc, los ya independientes Estados Unidos, se desarrolla en el Caribe hispano, más específicamente en Cuba, una sociedad latifundista hecha y derecha. A fin de suplir una nueva crisis de mano de obra, se trae a Cuba cerca de medio millón de esclavos africanos entre 1823 y 1865.

El advenimiento relativamente tardío de la sociedad latifundista al Caribe hispano permite un período mucho más largo de relaciones coloniales «normales» con el centro europeo. Pues donde no se desarrollaran plantaciones —en la industria cubana del tabaco, por ejemplo— escaseaban los trabajadores africanos y abundaban los europeos. No había azúcar, no había esclavos. Como señala Eric Williams, «fueron las plantaciones de azúcar... las que aplazarían la inmigración de blancos a Cuba en el siglo diecinueve, tal como la habían proscrito en Barbados en el siglo diecisiete y en Saint Domingue en el siglo dieciocho»[21].

Debido al mayor número de colonos europeos permanentes y al menor porcentaje de esclavos, las colonias hispánicas llegan a constituir sociedades donde la incidencia de razas mixtas es mucho mayor que en las sociedades análogas francesas y británicas. Por un lado, la cultura española había tenido más tiempo de arraigar en el ámbito colonial, influenciando clases y razas por igual. Por el otro, además de quedarse firmemente plantada en el fértil territorio del Caribe, también había logrado la cultura del Viejo Mundo engendrar algo nuevo, una «híbrida» —en otras palabras, la cultura criolla del Nuevo Mundo.

---

[20] Véase RAMIRO GUERRA Y SANCHEZ, *Sugar and Society in the Caribbean* (New Haven, 1964), p. 33.
[21] *Capitalism and Slavery* (Nueva York, 1961), p. 27.

La importancia de España y de todo lo español cobra aún más fuerza gracias a la presencia viviente de Latinoamérica. Ni las islas francesas ni las británicas recibirían la clase de refuerzos culturales, incluso políticos, que derivaran Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo de su proximidad a ese vasto continente de un mismo habla, que compartía tantas de sus tradiciones, y que había luchado por independizarse de la misma potencia europea.

A diferencia de Barbados, Jamaica y Haití durante el apogeo de sus respectivas sociedades latifundistas en los siglos diecisiete y dieciocho, Cuba contaba ya hacia 1830 con un sector de la población plenamente consciente de su condición «criolla»[22]. Como señaláramos antes, son los miembros de la facción liberal de la plantocracia quienes formulan las primeras manifestaciones de carácter evidentemente nacionalista, y quienes permitirán la formación de una intelectualidad indígena o criolla.

En contraste con la situación en Cuba, la floreciente sociedad latifundista del Caribe inglés (durante la mayor parte del siglo dieciocho) constituye un factor clave del *tardío* desarrollo del sector criollo y de la cultura nacional en esa región. La gran mayoría de los habitantes eran analfabetos, relegados a trabajos forzados. Buena parte de los europeos que se habían ido estableciendo allí durante el siglo diecisiete y el dieciocho no eran sino renegados procedentes de las prisiones de deudores, burdeles, y otros ámbitos de los bajos mundos de Inglaterra, ansiosos y capacitados únicamente para la lujuria y para complacerse en las flamantes alturas que había alcanzado inesperadamente su posición social por el mero color de su piel.

De ahí la ausencia casi absoluta de creación literaria en las colonias inglesas durante el siglo dieciocho. Lo poco que se produce no es más que la ocasional obra del algún erudito observador inglés.

En el siglo diecinueve las colonias británicas dejan de constituir el foco del cultivo del azúcar y sufren una veloz decadencia económica, incapaces de superar la avasalladora competencia de Cuba[23]. La pobreza y el abandono general quedan de manifiesto en el menguado desarrollo cultural de la época. Jamaica, la mayor de las colonias, no registra más producción literaria durante el siglo diecinueve que la autobiografía de un ex esclavo, algunos diarios de viajes, unos cuantos relatos de la vida en las plantaciones,y contados experimentos novelísticos[24].

---

[22] Empleo la palabra «criollo» en el sentido de lo nativo y nacional, a diferencia de lo extranjero. La palabra también tiene la acepción de persona de padres europeos nacida en el Caribe, o persona de descendencia criolla y africana mixta. En el contexto de este estudio tiene más importancia la actitud —la obligación hacia el Nuevo Mundo— que la exacta composición racial.

[23] El éxito de las plantaciones cubanas se debía en gran parte a una tecnología superior y mayor grado de organización —la invención de la «central»—, como a las consecuencias positivas de sus orígenes como asentamiento de colonos. El absentismo británico obstruía toda innovación agrícola en las colonias. Véase ERIC WILLIAMS, *From Columbus to Castro* (Londres, 1970), cap. 20, para más detalles.

[24] Para un estudio de esta literatura, véase EDWARD BRATHWAITE, «Creative Literature of the British West Indies during the Period of Slavery», *Savacou*, I (junio, 1970), 46-73. Brathwaite sostiene que este cuerpo de literatura de hecho marca el nacimiento de la cultura indígena o «criolla», puesto que los autores poseían «un íntimo conocimiento de las Antillas y estaban en cierto modo ligados a ellas, ya fuese por experiencia o por adhesión» (p. 47). Otros críticos e historiadores discrepan y son de opinión que la literatura

A mediados del siglo diecinueve el sistema de la esclavitud llega a su fin en las colonias inglesas[25]. Poco a poco la emancipación cede el paso a cambios estructurales que han de caracterizar en definitiva estas sociedades coloniales y trazar su desarrollo en el futuro.

Son precisamente los cambios que se producen a raíz de la emancipación los que servirán de tema a gran parte de la literatura que surgiría de aquéllas casi un siglo más tarde. Los «cambios» en cuestión no son otros que la creación de una clase campesina de pequeños terratenientes (con las consiguientes luchas por la adquisición de tierras) y la evolución de sociedades multirraciales derivadas, en su mayoría, de la masiva inmigración asiática que tuviera lugar durante la segunda mitad del siglo diecinueve.

En el Caribe inglés, la emancipación se adelanta casi un siglo a la independencia política. Durante el prolongado período posterior a la emancipación, se emprenden cambios en el orden de las relaciones sociales y económicas que demorarían decenas de años en madurar antes de fundirse en una conciencia nacional en creciente desarrollo, que no asomaría hasta bien avanzado el siglo veinte. Por lo tanto, no se puede realmente hablar de la existencia de una extensa conciencia nacionalista en el Caribe anglo-parlante hasta después de la erupción de los conflictos que condujeran a la independencia política en la década de los cincuenta y de los sesenta.

La participación popular en el gobierno de la sociedad, en un nivel efectivo, es imprescindible si ha de desecharse la parálisis colonial. En el Caribe inglés, donde la falta inicial de una sociedad de colonos y la repetida incidencia de absentismo obstruyeran el desarrollo de la conciencia nacional y de una intelectualidad local, el concepto

---

de este período no tiene importancia alguna. Véanse MICHEL GILKES, *The West Indian Novel* (Boston, 1981), KENNETH RAMCHAND, *The West Indian Novel and Its Background* (Londres, 1970), GORDON LEWIS, *Main Currents in Caribbean Thought*, pp. 321-322. Al comparar la literatura de Cuba y la de Jamaica durante el siglo diecinueve, Ileana Rodríguez observa, «El hecho que las obligaciones de los plantadores de Jamaica yacían últimamente con el aparato de estado del poder colonial (aún cuando éste fuera en alguna forma perjudicial para los intereses económicos de Jamaica), se refleja en las formas narrativas que escogieran espontáneamente sus... escritores. Estos diarios de viajes ponen de manifiesto una relación turística, externa, para con la realidad de Jamaica; los diarios demuestran un interés un tanto más profundo y «residencial», e incluso expresan una cierta identificación de intereses y una cierta... participación, siempre dentro de los confines de clase, en el proceso interno de Jamaica. Pero aun el diario tiene la forma de un sujeto que observa un objeto externo a él. Las novelas revelan un compromiso aún mayor ya que, al menos en la forma, el sujeto y el objeto habitan el mismo mundo. Mientras que las novelas de Jamaica se muestran poco dispuestas a alterar su posición en lo que toca a cuestiones tan centrales como el mercantilismo británico, la autonomía nacional y la esclavitud, las novelas cubanas revelan un espíritu mínimo de reforma y prestan mucha atención al asunto del abolicionismo y de la independencia —de modo que, me atrevería a sugerir, el mero hecho que la novela se revelara la forma narrativa central y suprema deja de manifiesto las raíces más profundas de la aristocracia del azúcar de Cuba en la vida autónoma cubana». *Process of Unity in Caribbean Society*, p. 87.

[25] A excepción de Haití, la disolución de los sistemas de esclavitud siguió el mismo orden en que fueran establecidos: Inglaterra primero, seguida de Francia, Dinamarca, Holanda y, por último, España. Los ingleses dieron término oficial a la esclavitud en 1838; los franceses y daneses en 1848; los holandeses en 1863. La emancipación tuvo lugar en Puerto Rico en 1873 y en Cuba —último reducto de la esclavitud— en 1886. Esta secuencia refleja la cumbre y el ocaso de los distintos centros de sociedades latifundistas del Caribe durante el siglo dieciocho y el diecinueve.

de «nación» no arraigará sino hasta la participación pública en masa en los conflictos sindicalistas de los años treinta y cuarenta, que culminarían en el nacimiento de nuevos estados soberanoes en el Caribe.

A diferencia del Caribe hispano, donde la novela de protesta en contra de la esclavitud surge al tiempo que ésta existía, en las colonias británicas la expresión e interpretación novelesca de la esclavitud y de la emancipación no apuntan hasta cerca de cien años después de la fecha misma de la liberación de los esclavos.

En resumen, se concede a la vida forma de literatura, mas la literatura surge sólo cuando los otrora *objetos* de la emancipación del siglo diecinueve se ven convertidos en los *sujetos*, los protagonistas, de la historia y la política del siglo veinte.

Los autores del torrente de novelas que desborda el Caribe de habla inglesa en los años cincuenta[26], sin excepción, han tomado parte en el proceso de forjación de la conciencia nacional en Jamaica, Guiana, Barbados, Trinidad. Roger Mais, George Lamming, Edgar Mittelholzer, Samuel Selvon, Vic Reid —promotores literarios del nuevo nacionalismo— se entregan al estudio y descripción de puntos claves en la historia del desarrollo político y cultural de sus islas, en un esfuerzo por comprender el presente y hacer frente al futuro.

En el anglo-Caribe, la emancipación precede casi un siglo a la participación públíca en los conflictos nacionalistas. En Cuba, la emancipación (en 1886) sirve para unificar a los habitantes de la isla en preparación para la ulterior victoria sobre España (1898).

En Haití, grandes cantidades de esclavos luchan por la independencia política (1791-1804) a fin de conseguir la emancipación. En una serie de batallas durante más de una década, los esclavos de Saint Domingue derrotan a la población local de blancos y resisten dos invasiones francesas, una española, y una expedición británica, para establecer el «Estado Negro de Haití». La independencia política se definía y se entendía en función de la victoria de los negros sobre los blancos y los mulatos. La definición constitucional de nación de 1804 en términos de raza y de color llegaría a constituir una de las características más salientes del desarrollo de la cultura haitiana.

Independiente desde 1804, y víctima de la pobreza y el aislamiento provocados por los boicoteos internacionales de comercio impuestos después de la revolución, Haití poseía pocos de los requisitos favorables para el desarrollo de una intelectualidad nacionalista. La gran mayoría de los ciudadanos seguían pobres y faltos de educación; los intelectuales, una minoría aislada, solían volverse únicamente hacia Francia en pos de inspiración literaria. «Hasta tal extremo, que incluso llegamos a imaginar que éramos franceses «de color», olvidamos ser haitianos, es decir, gentes nacidas dentro de un contexto histórico determinado», aclararía Jean Price-Mars en 1928[27].

---

[26] Según Ramchand, unas cincuenta y cinco novelas son publicadas entre 1949 y 1959 por veinte autores diferentes. Véase *West Indian Novel and Its Background*, p. 63.

[27] Prólogo a *Ainsi parla l'oncle* (edición en español, La Habana, 1968), p. xxxv. Price-Mars, antropólogo, diplomático, escritor, fue el intelectual más influyente de Haití en las primeras décadas del siglo veinte. Diplomado en medicina, sus mayores contribuciones habrían de tener lugar, por último en el terreno de la etnología. Falleció en 1970.

En las décadas posteriores a la revolución brota la literatura patriótica: odas, elegías, himnos. El ensayo, los escritos históricos y la epístola, abundan durante la segunda mitad del siglo, y es precisamente la obra de algunos de estos teóricos e historiadores en las últimas décadas del siglo diecinueve la que servirá de aliciente para la reevaluación de la historia de Haití y de la cultura negra que culminaría en el nacimiento de la novela haitiana: las obras de Fernand Hibbert, Fréderic Marcelin y Justice Lhérisson, que aparecen entre 1900 y 1920.

Apodados «La Generación de *La Ronde*»[28], este prolífico grupo de escritores marcaría un cambio decisivo en la vida cultural de Haití. Influidos por el ensayo *De l'egalité des races humaines* (1885), de Anténor Firmin, que abogaba por que se reconociera el alto grado de civilización del pasado de los africanos, y la consiguiente importancia de Haití por virtud de ser el principal perpetuador de esta misma civilización en el Nuevo Mundo, Hibbert, Marcelin y Lhérisson escriben el primer grupo de novelas en encarar la realidad haitiana[29]. En ciertos sentidos son estos escritores quienes echan los cimientos del movimiento de «Negritud» que florecería a continuación por todo el Caribe, y más allá aún. Son ellos, también los precursores de la Escuela Indigenista haitiana de los años treinta y cuarenta, quienes, bajo el liderazgo de Jean Price-Mars y del más grande novelista haitiano, Jacques Roumain[30], llevarían la literatura haitiana a su plenitud.

Las condiciones de la floreciente economía latifundista de Haití a fines del siglo dieciocho conducen a la revolución y a la independencia política. El nacionalismo, sin embargo, tarda en manifestarse. Desde un comienzo, el concepto de nación haitiano se ve inextricablemente unido a cuestiones de color y de raza. A ojos del mundo, y de muchos haitianos, la primera revolución que triunfara en el Caribe representaba la victoria del «negro» sobre el «blanco»; sólo que ser negro era «malo» y blanco «bueno». Por lo que no sorprende comprobar que mientras no resonara el clamor por la igualdad racial y el orgullo propio proveniente de Haití en las obras de Firmin, Hannibal Price[31] y otros, se haya quedado estancado el desarrollo del orgullo nacional y de la literatura indígena. El interés por las costumbres locales y la preferencia por tradiciones más bien relacionadas con Africa que con Francia, evidentes en las novelas de Marcelin, Hibbert y Lhérisson, marcan una nueva etapa en el desarrollo de la conciencia nacional haitiana.

Unicamente en el Caribe hispano —más específicamente en Cuba— sucede que una economía próspera basada en los latifundios (plantaciones) no consigue sofocar el

[28] *La Ronde* (fundada en 1898), formaba parte de una serie de revistas literarias fundadas sucesivamente durante los primeros años del siglo veinte, que servían de foco a la vida intelectual de la isla. *La Ronde* se esmeraba en publicar autores que distinguían sus obras con un «cachet vraiment national».

[29] Este cuerpo de literatura es mayormente desconocido fuera de Haití. Véanse, por ejemplo, *Thémistocle-Epaminondas Labasterre* (1901) y *La confession de Bazoutte* (1909), por MARCELIN.; *La famille des Pitite-Caille* (1905) y *Zoune chez sa Ninnaine* (1906), por LHERISSON, como también *Sena* (1905), *Les Thazard* (1907), y *Romulus* (1908), por HIBBERT. Para un estudio detallado de la novela haitiana, véase LEON-FRAN OIS HOFFMAN, *Le Roman haïtien - Idéologie et Structure* (Sherbrooke, Québec, 1982).

[30] Su novela más conocida es *Gouverneurs de la Rosée* (1944).

[31] *De la réhabilitation de la race noire par la République d'Haiti* (Puerto Príncipe, 1900).



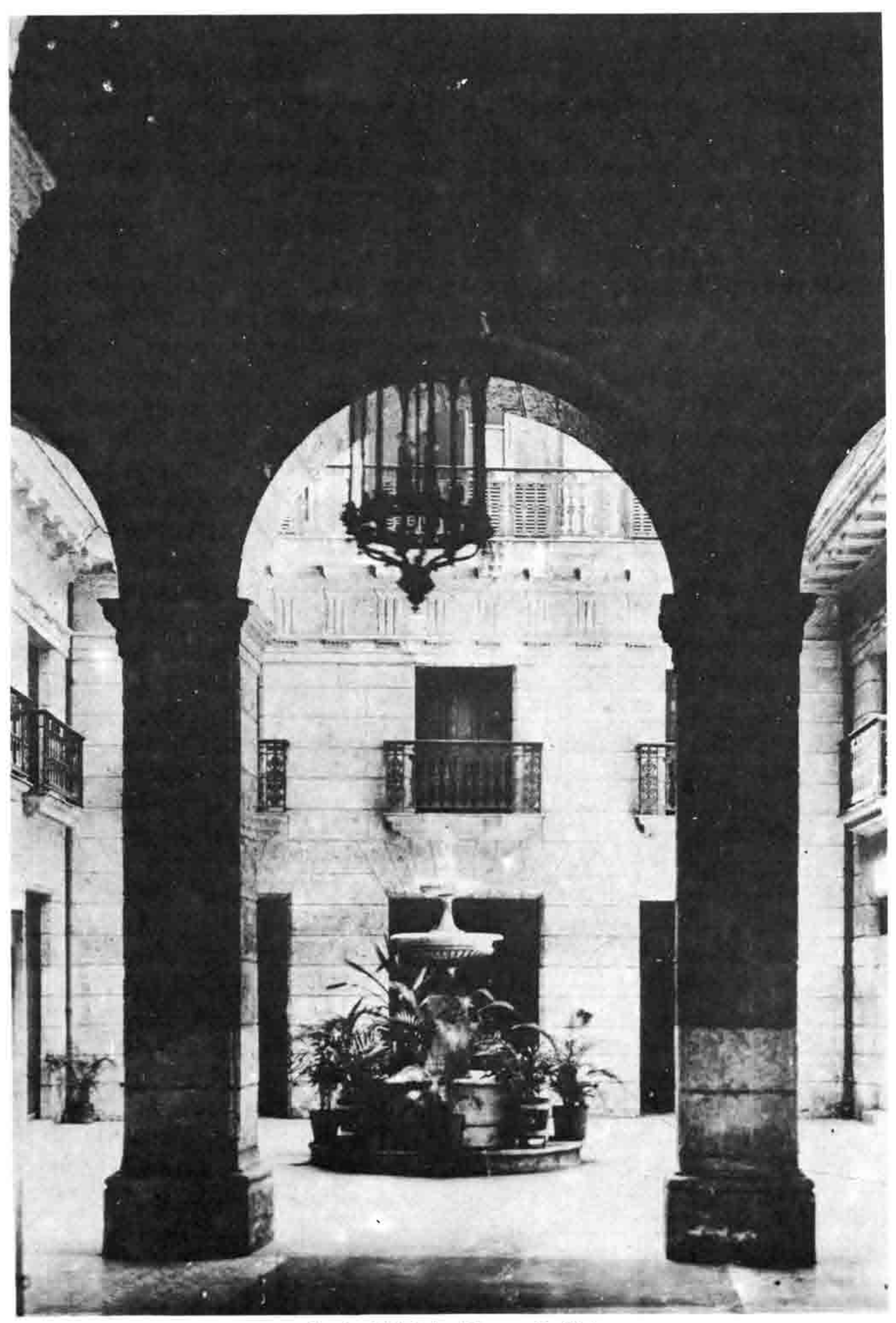
Santo Domingo en la época de su fundación

desarrollo cultural y, por el contrario, logra desencadenar una reacción literaria tal en contra de la esclavitud, que deja de manifiesto la presencia de una conciencia nacional relativametne avanzada.

El hecho que semejante percepción del concepto de nación se desarrollara precisamente en Cuba, se debe más que nada a la economía basada en la esclavitud floreciese allí aproximadamente un siglo después que en las colonias británicas y francesas. Para cuando Cuba llega a encabezar la producción del azúcar en el Caribe, ya existe un sector de la población que se considera a sí mismo propiamente cubano. No se trataba de esclavos ni de colonizadores europeos; eran criollos, ciudadanos de las Antillas —derivados de la temprana decisión española de establecer allí asentamientos de colonos.

Y es precisamente de este sector de la población de donde saldría el primer grupo de novelas que tendrían por tema la realidad del Caribe.

ROBERTA L. SALPER



Interior del Palacio Aldama en La Habana

La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña

En las últimas décadas hemos visto detallarse de manera cada vez más clara a un grupo de naciones americanas con experiencias coloniales distintas, que hablan lenguas distintas, pero que incuestionablemente presentan ciertos rasgos comunes. Me refiero a los países que solemos llamar «caribeños» o «de la cuenca del Caribe». Esta denominación obedece tanto a razones exógenas —digamos, el deseo de las grandes potencias de recodificar territorialmente el mundo con objeto de conocerlo mejor, de dominarlo mejor— como a razones locales, de índole autorreferencial, encaminadas a fijar con mayor coherencia la furtiva imagen de su Ser colectivo. En todo caso, para uno u otro fin, la urgencia por sistematizar las dinámicas políticas, económicas, sociales y antropológicas de la región, es cosa muy reciente. Se puede asegurar que la cuenca del Caribe, a pesar de comprender las primeras tierras de América en ser exploradas, conquistadas y colonizadas por Europa, es todavía, sobre todo en términos de las ciencias sociales, una de las regiones menos conocidas del mundo moderno.

Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquellos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación; su inestabilidad; su recíproco asilamiento; su desarraigo; su heterogeneidad cultural; su falta de historiografía y de continuidad histórica; su contingencia y su provisionalidad; su sincretismo, etc. Esta inesperada conjunción de obstáculos y propiedades no es, por supuesto, casual. Lo que ocurre es que la sociedad post-industrial —para emplear un término novedoso— navega el Caribe con juicios y propósitos semejantes a los de Cristóbal Colón; esto es, desembarca científicos, inversionistas y tecnólogos (los nuevos descubridores), que vienen con la intención de aplicar «acá» los métodos y los dogmas de «allá», sin querer ver que éstos sólo se refieren a las realidades de «allá». Así, se acostumbra definir el Caribe en término de su resistencia a las distintas metodologías imaginadas para su investigación. Esto no quiere decir que las definiciones que leemos acá y allá de la sociedad pan-caribeña sean falsas y, por lo tanto, desechables. Yo diría, al contrario, que son tan potencialmente productivas como lo es la primera lectura de un libro, en la cual, inevitablemente, como decía Barthes, el lector se lee a sí mismo. Pienso, no obstante, que para la sociedad post-industrial ya ha llegado el momento de una re-lectura del Caribe; esto es, la situación en que todo texto empieza a revelar su propia textualidad.

Esta segunda lectura, sin embargo, no ha de ser nada fácil. El espacio caribeño —recuérdese— está saturado de mensajes emitidos en cinco lenguas europeas (español, inglés, francés, holandés y portugués), sin contar las lenguas aborígenes ni los diferentes *créoles* que corroen el discurso de Próspero desde el cañaveral hasta la plaza del mer-

cado urbano. Además, el espectro de los códigos caribeños es de tal abigarramiento y densidad, que informa la región como una verdadera sopa de signos. Se ha dicho muchas veces que el Caribe es la unión de lo diverso, y tal vez sea cierto. En todo caso, mi propia re-lectura me ha llevado por otros rumbos, y ya no me es posible alcanzar reducciones de tan ejemplar perfección.

En esta re-lectura (la de hoy) propongo, por ejemplo, partir de algo más concreto, de algo fácilmente comprobable: un «hecho» geográfico. Específicamente, el hecho indiscutible de que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta, de «otra manera», Suramérica con Norteamérica. Este accidente geográfico le confiere a toda el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (¿de qué?): espacios vacíos, voces deshilachadas, conexiones, suturas, viajes de la significación. Este archipiélago, al igual que otros, puede verse como una isla que se «repite» a sí misma. He destacado la palabra «repite» porque quiero darle el sentido inquietante con que suele aparecer en el discurso post-estructuralista, donde toda repetición entraña necesariamente una diferencia y un aplazamiento. ¿Cuál sería entonces la isla que se repite, Jamaica, Aruba, Puerto Rico, Miami, Haití, Recife? Ciertamente, ninguna de las que conocemos. Ese origen, esa isla-centro, es tan imposible de alcanzar coo aquella hipotética Antillia que reaparecía una y otra vez, siempre de manera fugitiva, en los portulanos de los cosmógrafos. Esto es así porque el Caribe es un meta-archipiélago (jerarquía que tuvo la Hélade y también el gran archipiélago malayo), y en tanto meta-archipiélago tiene la virtud de carecer de límites y de centro. Así, el Caribe desborda con creces su propio mar, y su *ultima Tule* puede hallarse en un suburbio de Bombay, en las bajas y rumorosas riberas del Gambia, en una fonda cantonesa hacia 1850, en un templo de Bali, en una vieja taberna de Bristol, en un almacén comercial de Burdeos en los tiempos de Colbert, en un molino de viento junto al Zuyder Zee, en la discoteca de un *barrio* de Manhattan, en la *saudade* existencial de una canción portuguesa. Pero, entonces, ¿qué es lo que se repite? Tropismos, series de tropismos, de movimientos en una dirección, digamos un gesto danzario, un hondo sentido de la improvisación, el gusto por determinados alimentos (por ejemplo: los grandes flujos del arroz, del plátano, del frijol, del ají y la yuca), la expresión poli-rítmica, el mestizaje, las formas sincréticas, la alta jerarquía de la cultura popular, los modos de alejarse y acercarse al mundo de Occidente (recuérdese que, como dijo Malaparte, el Volga nace en Europa), la experiencia socio-económica de la plantación, en fin, paralelismos aquí y allá, contradicciones aquí y alla.

Pero de todo eso se ha escrito ya demasiado. En realidad el Caribe es eso y mucho más. Lo que hemos dicho no bastaría para considerarlo un meta-archipiélago, ni cosa que se le parezca. El Caribe es algo verdaderamente sofisticado y eficaz: el último de los meta-archipiélagos. Si alguien exigiera una explicación visual, una gráfica de lo que es el Caribe, lo remitiría a la Vía Láctea, el flujo de plasma transformativo que gira parsimoniosamente en la bóveda de nuestro globo, que dibuja sobre éste una cartografía «otra» que se modifica a sí misma a cada instante, objetos que nacen a la luz mientras otros desaparecen en el seno de las sombras: producción, intercambio, consumo, máquina (son palabras que vienen a la mente).

No hay nada maravilloso en esto, ni siquiera poético; ya se verá. Hace un par de

párrafos, cuando proponía una re-lectura del Caribe, sugerí partir del hecho indiscutible de que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta, de «otra manera», Suramérica con Norteamérica; es decir, una máquina que conecta la narrativa de la búsqueda de El Dorado con la narrativa del hallazgo de El Dorado; o también, si se quiere, el discurso de la utopía con el discurso de la historia, o bien, el discurso del deseo con el discurso del poder. Destaqué las palabras «otra manera» porque si tomamos como conexión de ambos sub-continentes el enchufe centroamericano, los resultados serían mucho menos productivos y un tanto ajenos a este trabajo. En realidad, tal enchufe sólo adquiere importancia objetiva en los mapas de la geografía, de la geo-política, de las estrategias militares y financieras del momento actual. Son mapas de orden pragmático que todos conocemos, que todos llevamos por dentro, y por lo tanto podemos referir a una primera lectura del mundo. Las palabras «otra manera» son las huellas de mi intención de significar este texto como producto de una re-lectura, de «otra» lectura. En ésta, el enchufe que verdaderamente cuenta es el que hace la máquina Caribe, cuyo flujo, cuyo sonido, cuya presencia, atraviesa los mapas de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magistrales del discurso económico, de los vastos choques de razas y de culturas.

Seamos realistas, seamos al menos escépticos: el Atlántico es hoy el Atlántico (con todos sus puertos-ciudades) porque alguna vez fue producto de la cópula de Europa —ese insaciable toro solar— con el archipiélago Caribe; el Atlántico es hoy el Atlántico (el espacio del capitalismo) porque Europa, en su laboratorio mercantilista, concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de Africa, y aún de Asia; el Atlántico es hoy el Atlántico (NATO, Mercado Común Europeo, etc.) porque fue el parto doloroso del Caribe, su vagina distendida entre ganchos continentales, entre la encomienda de indios y la plantación esclavista, entre la servidumbre del *coolie* y la discriminación del criollo, entre el monopolio comercial y la piratería, entre la fortaleza y la capitulación; toda Europa tirando de los ganchos para ayudar al parto del Atlántico: Colón, Cabral, Cortés, de Soto, Hawkins, Drake, Hein, Rodney, Surcouf... Después del flujo de sangre y de agua salada, enseguida coser los colgajos y aplicar la tintura antiséptica, la gasa y el esparadrapo quirúrgico; entonces la espera febril por la cicatriz: supuración, siempre la supuración.

Sin proponérmelo he derivado hacia la retórica inculpadora y militante de mis primeros textos sobre el Caribe. No se repetirá. En todo caso, para terminar el asunto, hay que convenir en que a. C. (antes del Caribe) el Atlántico ni siquiera tenía nombre.

No obstante, el hecho de haber parido un océano de tanto prestigio (con sus costas y todo) no es la única razón por la cual el Caribe es un meta-archipiélago. Hay otras razones de semejante peso. Por ejemplo, es posible defender con éxito la hipótesis de que sin las entregas de la matriz caribeña la acumulación de capital en Occidente no hubiera bastado para, en poco más de un par de siglos, pasar de la llamada Revolución Mercantil a la Revolución Industrial. En realidad, la historia del Caribe es uno de los hilos principales de la historia del capitalismo, y viceversa. Se dirá que esta conclusión es polémica, y quizá lo sea. Claro, este no es el lugar para debatirla, pero siempre hay espacio para algunos comentarios.

Veamos:

La máquina que Cristóbal Colón armó a martillazos en la Española era una suerte de *bricolage*, algo así como un *vacuum cleaner* medieval. El flujo de la naturaleza isleña fue interrumpido por la succión de su boca de fierro para ser re-distribuido por la tubería trans-atlántica y depositado en España. Cuando hablo de naturaleza isleña lo hago en términos integrales: indios y sus artesanías, pepitas de oro y muestras de otros minerales, especímenes autóctonos de la flora y la fauna, y también algunas palabras como tabaco, canoa, hamaca, etc. Todo esto llegó muy deslucido y escaso a la corte española (sobre todo las palabras), de modo que nadie —salvo Colón— se hacía ilusiones con respecto al Nuevo Mundo. El mismo modelo de máquina (piénsese en una herrería llena de ruidos, chispas y pavesas), con algún perno de más por aquí y algún fuelle por allá, fue instalada en Puerto Rico, en Jamaica, en Cuba y en algunos miserables establecimientos de Tierra Firme. Al llegar los tiempos de las grandes conquistas —la caída de los altiplanos aztecas, incas y chibchas— la máquina de Colón fue re-modelada con premura y, trasladada a lomo de indio por las cordilleras, fue puesta a funcionar en media docena de lugares. Es posible determinar la fecha de inauguración de esta máquina. Ocurrió en la primavera del año 1523, cuando Cortés, al control de las palancas y pedales, fundió parte del tesoro de Tenochtitlán y seleccionó un muestrario de objetos de lujo para ser enviado por la tubería trans-atlántica. Pero este proto-tipo era tan defectuoso, que la máquina de transportación —la tubería— sufrió una irreparable ruptura a unas diez leguas del Cabo San Vicente, en Portugal. Los corsarios franceses capturaron dos de las tres inadecuadas carabelas que conducían el tesoro a España, y el emperador Carlos V perdió toda su parte (20%) del negocio mexicano de aquel año. Aquello no podía volver a ocurrir. Era preciso perfeccionar la máquina.

A esta altura pienso que debo aclarar que cuando hablo de máquina, hablo de máquina de máquinas, concretamente de la máquina la máquina la máquina; es decir, toda máquina es una cadena de máquinas acopladas, y cada una de estas máquinas interrumpe el flujo que provee la máquina precedente; se dirá, con razón, que una misma máquina puede verse alternativamente en términos de flujo y de interrupción, y en efecto, así es. Tal noción, como se verá, es fundamental para esta re-lectura del Caribe, pues nos permitirá pasar a otra todavía más fundamental.

En todo caso, en los años próximos los españoles introdujeron cambios tecnológicos mayores y ampliaciones sorprendentes. Tanto es así que, hacia 1566, la pequeña y rudimentaria máquina de Colón había devenido en la Máquina Más Grande Del Mundo. Esto es absolutamente cierto. Lo prueban las estadísticas: en el primer siglo de la colonización española esta máquina produjo más de la tercera parte del oro producido por todo el mundo en esos años. La máquina no sólo producía oro; también producía plata, esmeraldas, brillantes, topacios, perlas y cosas así. La cantidad de plata derretida que goteaba de la enorme armazón era tal, que en la estación del Potosí las familias vanidosas, luego de cenar, tiraban por la ventana el servicio de plata junto con las sobras de comida. Estas fabulosas entregas de metales preciosos fueron resultado de varias innovaciones; implantación de un excelente sistema de itinerarios; implantación de un sistema auxiliar de tracción (el tren de mulas); utilización de la energía del viento y de las corrientes marinas para acelerar el flujo de producción; implantación de un costoso sistema de salvaguardia y de medidas de control; implantación de un sistema

de estaciones de bombeo y re-alimentación; pero, sobre todo, la implantación del sistema de flotas. Sin el sistema de flotas los españoles no habrían podido depositar en los muelles de Sevilla más oro y plata que el que cabía en sus bolsillos. Se sabe quién perfeccionó este extraordinario sistema (máquina acoplada a máquina acoplada a máquina, etc.): Pedro Menéndez de Avilés, un asturiano genial y cruel. Si este hombre, u otro, no hubiera inventado la máquina flota, el Caribe seguiría estando ahí, pero tal vez no sería un meta-archipiélago.

La máquina de Menéndez de Avilés era en extremo tan compleja y fuera de las posibilidades de cualquier otra nación que no fuera España. Era una máquina integrada por una máquina naval, una máquina militar, una máquina territorial, una máquina geo-política, una máquina burocrática, una máquina comercial, en fin, por todo un descomunal parque de máquinas que no vale la pena continuar identificando. Lo único que importa hasta aquí es que era una máquina caribeña, una máquina instalada en el mar Caribe y acoplada al Atlántico y al Pacífico. Esta máquina fue puesta a funcionar en 1565, aunque fue probada en un simulacro de operaciones en 1562. Ese año Pedro Menéndez de Avilés, al mando de 49 velas (incluyendo seis galeones de guerra), zarpó de España con el sueño de taponear los salideros de oro y plata por concepto de naufragios y ataques de corsarios y piratas. Su plan era el siguiente: en lo adelante la navegación entre las Indias y Sevilla (el único puerto autorizado para el comercio transatlántico) se haría en convoyes compuestos por transportes, barcos de guerra y embarcaciones ligeras de reconocimiento y aviso; los cargamentos de oro y plata sólo se tomarían en fechas fijas del año y en un reducido número de puertos del Caribe (Cartagena, Nombre de Dios, San Juan de Ulúa y otros secundarios); se construirían fortalezas y se destacarían guarniciones militares no sólo en estos puertos, sino también en aquéllos que pudieran defender los pasos al Caribe (San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Santiago de Cuba, la costa oriental de la Florida y, en primer término, La Habana); todos estos puertos servirían de base a escuadrones de guardacostas y patrulleros, cuya misión sería barrer de piratas, corsarios y contrabandistas las aguas caribeñas, al tiempo que prestarían servicios de salvamento a las naves de los convoyes que sufrieran algún percance. (El plan fue aprobado).

Generalmente se da el nombre de flotas a los convoyes que dos veces al año entraban en el Caribe para transportar a Sevilla las grandes riquezas de las Américas. Pero esto no es del todo correcto. El sistema de flotas era, además una máquina de puertos, fondeaderos, muelles, atalayas, fortalezas, guarniciones, milicias, astilleros, almacenes, depósitos, oficinas, talleres, hospitales, hospedajes, fondas, plazas, iglesias, palacios, calles y caminos, que se conectaba a los puertos mineros del Pacífico mediante un enchufe de trenes de mulas tendido a través del istmo de Panamá. Era un sistema articulado sabiamente a la geografía del Caribe, y sus máquinas estaban dispuestas de modo tal que pudieran utilizar a su favor la energía de la gran Corriente del Golfo y del régimen de vientos alisios propios de la región. El sistema de flotas generó todas las ciudades del Caribe hispánico y las hizo ser, para bien o para mal, lo que son hoy, en particular La Habana. Era allí donde ambas flotas (la de Cartagena y la de Veracruz) se reunían para hacer un imponente convoy de más de cien barcos y emprender juntas el camino de regreso. En 1565 Pedro Menéndez de Avilés, luego de degollar

con helada serenidad a medio millar de hugonotes establecidos en la Florida, completó la red de ciudades fortificadas con la fundación de San Agustín.

Cuando se habla con asombro de la inagotable riqueza de las minas de México y el Perú, éstas deben verse como máquinas acopladas a otras máquinas; esto es, en términos de producción (flujo e interrupción). Tales máquinas mineras, por sí solas, no hubieran servido de mucho a la acumulación de capital mercantil en Europa. Sin la máquina Caribe (desde el proto-tipo de Colón hasta el modelo de Menéndez de Avilés), los europeos se hubieran visto en la ridícula situación del jugador de máquinas de monedas que logra obtener el *jack-pot* pero carece de sombrero.

Hubo, sin embargo, una máquina caribeña infinitamente más útil y productiva que la máquina flota. Esa máquina, esa extraordinaria máquina, existe todavía. Se llama: la plantación.

Sus proto-tipos nacieron en el Levante, después de la época de las Cruzadas, y se extendieron hacia el occidente. En el siglo XV los portugueses instalaron su propio modelo en las islas de Cabo Verde y en las Maderas, con éxito asombroso. Hubo ciertos hombres de empresa —como el judío Cristóbal de Ponte y el Jarife de Berbería— que intentaron construir modelos de esta familia de máquinas en las Canarias y en la costa marroquí, pero el negocio era demasiado grande para un solo hombre. En realidad, hacía falta todo un reino, una monarquía mercantilista, para impulsar en grande los engranajes, ruedas y molinos de esta poderosa máquina. Quiero llegar al hecho de que, a fin de cuentas, los europeos controlaron la fabricación, el mantenimiento, la tecnología y la re-producción de las máquinas plantaciones, sobre todo en lo que respecta al modelo de producir azúcar. (Esta familia de máquinas produce casi siempre azúcar de caña, café, cacao, algodón, índigo, te, bananas, piñas, fibras y otras mercancías cuya producción es imposible o no es rentable en las zonas de clima templado).

Pero de todo esto se ha escrito tanto que no vale la pena bosquejar siquiera la increíble y triste historia de esta máquina. No obstante, habrá que decir algo, un mínimo de cosas, por ejemplo, lo singular de esta máquina es que produjo, también no menos de diez millones de esclavos africanos y millares de *coolies* (de la India, de la China, de la Malasia). Todo esto, sin embargo, es aún poco: las máquinas plantaciones produjeron capitalismo mercantil, capitalismo industrial, (ver, Eric Williams, *Capitalism and Slavery)*, subdesarrollo africano (ver. Walter Rodney, *How Europe Underdevelbped Africa)*, población caribeña (ver, Ramiro Guerra, *Azúcar y población en las Antillas)*, produjeron imperialismo, guerras, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, alianzas, intervenciones, *banana-republics*, dictaduras, revoluciones, e, incluso, socialismo totalitario.

Se dirá que este catálogo es innecesario, que todo este asunto es archi-conocido. Pero, ¿cómo dejar establecido que el Caribe no es un simple mar o un grupo de islas divididas por distintas lenguas y por las categorías de Antillas Mayores y Menores, de Islas de Barlovento y de Sotavento? En fin, ¿cómo dejar establecido de una vez por todas que el Caribe es un meta-archipiélago? Si esto ha quedado claro no hay por qué seguir hojeando las páginas amarillas de la historia, esa guía de teléfonos que hace posible la comunicación más allá del tiempo y del espacio, pero que nunca nos da la certidumbre de la «presencia». Hablemos entonces del Caribe que se puede ver, tocar,

oler, oír, gustar; el Caribe de los sentidos, el Caribe de los sentimientos y los pre-sentimientos.

Puedo aislar con pasmosa exactitud —al igual que el héroe novelesco de Sartre— el momento en que arribé a la edad de la razón. Fue una hermosísima tarde de octubre, hace años, cuando parecía inminente la atomización del meta-archipiélago bajo los desolados paraguas de la catástrofe nuclear. Los niños de La Habana, al menos los de mi barrio, habían sido evacuados, y un grave silencio cayó sobre las calles y el mar. Mientras la burocracia estatal buscaba noticias de onda corta o se escudaba tras los discursos y los comunicados oficiales, dos negras viejas pasaron «de cierta manera» bajo mi balcón. Me es imposible describir esta «cierta manera»; sólo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría doméstica, casi culinaria, en sus gestos y en su chachareo. Entonces supe de golpe que no ocurriría el apocalipsis. Esto es: las espadas y los arcángeles y las trompetas y las bestias y la ruptura del último sello no iban a ocurrir por la sencilla razón de que el Caribe no es un mundo apocalíptico; no es un mundo fálico que persigue el deseo vertical de la eyaculación o la castración. La noción del apocalipsis no está en la cultura del Caribe. Las proposicioens de crimen y castigo, de la bolsa o la vida, de patria o muerte, no tienen nada que ver con la cultura del Caribe; se trata de proposiciones occidentales (recuérdese de nuevo a Malaparte) que el Caribe sólo comparte en términos declamatorios, mejor, en términos de primera lectura. La llamada «crisis de octubre» o «crisis de los cohetes» no la ganó J. F. K. ni N. K. ni mucho menos F. C. (los hombres de Estado siempre resultan abreviados en estas grandes circunstancias); la ganó el Caribe junto con la pérdida que implica toda ganancia, y viceversa. De haber ocurrido esto, digamos, en Berlín, los niños estarían ahora descubriendo el hacha petaloide y aprendiendo el arte de hacer fuego con palitos. La plantación de cohetes sembrada en Cuba era una máquina rusa; pero ni el mar ni los ríos lo eran. Me explicaré.

La cultura de los archipiélagos no es terrestre —como son casi todas las culturas—; es fluvial y marina. Se trata de una cultura de rumbos, no de rutas; de aproximaciones, no de resultados exactos. Aquí el mundo de las líneas rectas y los ángulos (la esquina, el plano inclinado, la encrucijada) no domina; el que domina es el mundo fluido de las curvas. La cultura de los meta-archipiélagos es un eterno retorno, un *detour* sin propósito o meta, un rodeo que no lleva a otro lugar que a sí mismo; es una máquina *feed-back*, como es el mar, el viento, la Vía Láctea, la novela, la naturaleza, la cadena biológica, la música. Se dirá que entonces la Hélade no cumple el canon del meta-archipiélago. Pero sí, claro que lo cumple y lo define. Lo que ocurre es que el pensamiento occidental (de los romanos a esta parte) se ha venido pensando a sí mismo como la repetición diacrónica de una antigua polémica. Me refiero a la máquina represiva formada con la oposición binaria Aristóteles *versus* Platón. El pensamiento griego ha sido escamoteado a tal extremo que, aceptándose como margen de tolerancia la versión platónica de Sócrates, se desconoció o se censuró o se tergiversó la rutilante constelación de ideas que constituyó el cielo de la Hélade. Así, este firmamento magnífico fue reducido de la misma manera que si borráramos todas las estrellas con excepción de Cástor y Pólux. Ciertamente, el pensamiento griego fue mucho más que este *match* filosó-

fico organizado en los tiempos d. C., y no es preciso seguir con esto por que las pruebas andan por donde quiera. Además, es del Caribe de lo que interesa hablar. Entonces, ¿cómo describir la cultura caribeña de otra manera que una máquina *feed-back?* Para esto nadie tiene que quemarse los sesos; es algo del dominio público; si habría que decirlo en una sola palabra, diría: actuación. Pero actuación no sólo en términos de interpretación escénica y ejecución de un ritual, sino también de comportamiento competitivo, algo así como una combinación de lo que los norteamericanos llaman *performance* y los ingleses *good show.*

Y sin embargo, hay «algo más»

Lo cierto es que en ese «algo más», en esa «cierta manera» con que caminaban las dos negras viejas que conjuraron el apocalipsis, se expresa el légamo gnóstico, mítico si se quiere, de civilizaciones que no fueron «científicas» y que contribuyeron a la formación de la cultura caribeña. Claro, de esto también se ha escrito, aunque pienso que de un modo superficial e insuficiente. Me explicaré. Hubo un tiempo en que creí que el único código que descifraba el Caribe era el de la plantación. Pensaba entonces que el sincretismo de nuestras expresiones culturales había que buscarlo exclusivamente en el intercambio violento de componentes europeos, africanos y asiáticos dentro de la máquina de la plantación. Hoy, sin descartar del todo esta hipótesis, debo decir que mi atención se dirige hacia máquinas sincréticas más distantes, más remotas; máquinas que se localizan en los subsuelos de América, de Africa, de Asia, de Europa.

Ciertamente, para una re-lectura del Caribe hay que visitar las fuentes de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación de su sistema cultural. Esto es así, porque en cuanto logramos establecer e identificar por separado los significantes que integran el objeto sincrético que estamos analizando, se produce al momento un radical desplazamiento de esos significantes. Tomemos como ejemplo un objeto sincrético bien estudiado, digamos el culto de la Virgen de la Caridad del Cobre (todavía observado por muchos cubanos). Si analizáramos este culto —pretendiendo que esto no se ha hecho antes—, llegaríamos necesariamente a una fecha (1605) y a un lugar (el Cobre, cerca de Santiago de Cuba; esto es, al marco espacio-tiempo donde el culto empieza a articularse sobre la base de tres significantes: uno de procedencia aborigen (la deidad taína Atabey o Atabex), otro de procedencia europea (la manifestación de la Virgen María bajo la forma española de Nuestra Señora de Guía Madre de Dios de Illescas) y, finalmente, otro de procedencia africana (el *oricha* yoruba Ochún). Para muchos antropólogos la historia de este culto empezaría o terminaría aquí, y por supuesto darían razones para explicar esta arbitraria ruptura de la cadena de significantes. Dirían, por ejemplo, que los pueblos que habitan hoy las Antillas son «nuevos», es decir que su anterior condición de europeos, africanos y asiáticos no debe contar; dirían que, al desaparecer el aborigen antillano durante el primer siglo de la colonización, estas islas quedaron desconectadas de las máquinas indo-americanas, proveyendo así un espacio «nuevo» para que los hombres «nuevos» crearan una sociedad «nueva» y, con ella, una cultura «nueva» que ya no puede tomarse como prolongación de aquéllas que portaban los «nuevos» pobladores. Se trata, evidentemente, de un enfoque estructuralista, sistémico si se quiere, puesto que lo que han creado los hombres «nuevos» en las Antillas es, ni más ni menos, que toda una familia de «nuevos» siste-

mas. Bien, comparto este enfoque sistémico, aunque sólo en la perspectiva que ofrece una primera lectura del Caribe (lectura tan necesaria como lo es el primer paso de una caminata). Quiero decir que, ya metidos de lleno en este viaje de re-visitación, habría que continuar desplazando los significantes que informan el culto sincrético de la Virgen de la Caridad del Cobre.

La primera sorpresa que nos depara el tríptico Atabey-Nuestra Señora-Ochún —hay que seguir pretendiendo que nada de esto ha sido hecho—, es que no es «original» sino «originario». En efecto, Atabey es un objeto sincrético en sí mismo, uno de cuyos significantes nos remite a otro significante un tanto imprevisto: Orehu, madre de las aguas entre los arahuacos de Guayana. Este viaje de la significación resulta apasionante por más de una razón. En primer lugar implica a la grandiosa epopeya arahuaca: el poblamiento minucioso de cada isla hasta llegar a Cuba, ese conectar de máquina a máquina hasta establecer la conexión «otra» entre ambas masas sub-continentales (tal fue la extraordinaria hazaña de los arahuacos de la Amazonia). En segundo lugar implica, también, a la no menos grandiosa epopeya de los caribes: las islas arahuacas como objeto del deseo caribe; la construcción de grandes canoas, los aprestos bélicos, los *raids* a las islas cercanas a la costa, el rapto de las hembras y los festines de victoria; luego la etapa de las invasiones, las matanzas de arahuacos, el glorioso canibalismo de hombres y palabras, carib, calib, canib, caníbal y Calibán; finalmente, el Mar de los Caribes, desde la Guayana a las Islas Vírgenes, el mar que aisló a los arahuacos (taínos) de las Grandes Antillas, que cortó su conexión con la costa suramericana pero no la continuidad del flujo de la cultura: Atabey-Orehu, el flujo de significantes que atravesó la barrera espacio-temporal caribe para seguir uniendo a Cuba con las cuencas del Orinoco y del Amazonas; Atabey-Orehu, progenitora del Ser Supremo de los taínos, madre de los lagos y ríos taínos, protectora de los flujos femeninos, de los grandes misterios de la sangre que experimenta la mujer, y allá, al otro lado del marco antillano, la Gran Madre de las Aguas, la inmediatez del matriarcado, los inicios de la agricultura de la yuca.

Hay algo enormemente viejo y poderoso en esto, ya lo sé; un vértigo contradictorio que no hay por qué interrumpir, y así llegamos al punto en que la imagen de Nuestra Señora que se venera en el Cobre es, también un objeto sincrético, producido por dos estampas distintas de la Virgen María que fueron a parar a manos de los caciques de Cueíba y de Macaca, y que eran adoradas a la vez como Atabey y Nuestra Señora (esta última sólo en tanto que amuleto). Imagínese por un momento la perplejidad de estos caciques cuando vieron, por primera vez, lo que ningún taíno había visto antes: la imagen a color de la Madre del Ser Supremo, la sola progenitora de Yúcahu Bagua Maórocoti, que ahora resultaba, además, la madre del dios de aquellos hombres barbudos y color de yuca, la cual, según ellos, los protegía de muertes y heridas en la guerra. *Ave Maria,* aprenderían a decir estos indios cuando adoraban a su Atabey, que una vez había sido Orehu y, más atrás aún, la Gran Madre Arahuaca. *Ave María,* diría seguro Francisco Sánchez de Moya, un capitán español del siglo XVI, cuando recibió el nombramiento y la orden de trasladarse a Cuba para hacer fundiciones de cobre en la villa del Prado. *Ave María,* diría de nuevo cuando envolvía entre sus camisas la imagen de Nuestra Señora de Illescas, de la cual era devoto. *Ave María,* repetiría el día que

la colocó en un humilde altar de aquella solitaria ermita del Cobre para que fuera adorada por aquellos pobres indios y negros que trabajaban las minas. Pero esa imagen, la de Nuestra Señora de Illescas, es por su lado otro objeto sincrético. La cadena de significantes nos hace atravesar ahora del Renacimiento al Medioevo. Nos conduce a Bizancio, la única, donde entre herejías y paganismos de toda suerte se constituyó el culto de la Virgen María (culto no previsto por los Doctores de la Iglesia). Allí, en Bizancio, en el esplendor de sus íconos y mosaicos, la represntación de la Virgen María se infiltró subrepticiamente en Europa. Cierto que por sí solo no hubiera llegado muy lejos, pero esto ocurrió a principios del siglo XII, la época legendaria de los trovadores y del *fin amour*, donde la mujer dejaba de ser la sucia y maldita Eva, seductora de Adán y cómplice de la Serpiente, para lavarse, perfumarse y vestirse suntuosamente según el rango de su nuevo aspecto: el de Señora. Entonces, el culto de Nuestra Señora corrió como el fuego por la pólvora, y un buen día llegó a Illescas, a unas millas de Toledo.

Ave María, decían en alta voz los esclavos de las minas del Prado, y en seguida, en un susurro, sin que el cura párroco los escuchara, dirían, *Ochún Yeyé*. Porque aquella imagen milagrosa del altar era para ellos uno de los *orichas* más conspicuos del panteón yoruba: Ochún Yeyé Moró, la puta perfumada; Ochún Kayode, la alebre bailadora; Ochún Akuara, la que prepara filtros de amor; Ochún Edé, la dama elegante; Ochún Fumiké, la que concede hijos a las mujeres estériles; Ochún Funké, la sabia; Ochún Kolé-Kolé, la peligrosa hechicera.

Ochún, en tanto objeto sincrético, es tan vertiginoso como su danza de miel y pañuelos amarillos. Tradicionalmente es la Señora de los Ríos, pero algunos de sus avatares la relacionan con las bahías y las orillas del mar. En todo caso, es la Diosa del Amor y de los Flujos Femeninos. Sus objetos más preciados son el ámbar, el coral y los metales amarillos; su alimento predilecto es la miel. A veces se muestra insensible e, incluso, puede llegar a ser malvada y traicionera; en estos oscuros avatares también la vemos como una vieja hechicera que come carroña y como el *oricha* de la muerte.

Este doble aspecto de Ochún nos hace pensar en seguida en las contradicciones de Afrodita. Tanto una diosa como la otra son, a la vez, «luminosas» y «oscuras»; reinan en un espacio donde se encuentran el placer y la muerte, el amor y el odio, la voluptuosidad y la traición. Ambas diosas son de origen acuático y moran en las espumas de los flujos marinos, fluviales y vaginales; ambas diosas seducen a dioses y a hombres, y ambas patrocinan los afeites y la prostitución.

Las correspondencias entre el panteón griego y el panteón yoruba han sido señaladas, pero no han sido explicadas. ¿Cómo explicar, digamos el paralelismo insólito de Hermes y Eleguá (también Legba y Echu)? Ambos son «los viajeros», los «mensajeros de los dioses», los «guardianes de las puertas»; ambos fueron adorados en forma de piedras fálicas, ambos protegen las encrucijadas, los caminos y el comercio, y ambos pueden manifestarse en la figura de un hombre con un cayado y descansando el peso del cuerpo en un solo pie. Ambos, además, auspician los inicios de cualquier gestión, viabilizan los trámites, y ambos son los únicos que atraviesan los espacios terribles que median entre el Ser Supremo y los dioses, los dioses y los hombres, los hombres y los muertos. Ambos, finalmente, se manifiestan como niños traviesos y mentirosos, y como

ancianos lujuriosos y tramposos; ambos son alfa y omega de los procesos, de los cambios. Por eso, en las ceremonias yorubas, Eleguá come y baila primero. Es el *número uno,* al igual que Hermes.

Así, entre Africa y Afrodita hay algo más que la raíz griega que une a ambos nombres: hay un flujo de espuma marina que conecta de «otra manera» dos civilizaciones.

El culto a la Virgen de la Caridad del Cobre puede ser leído como un culto sincrético cubano, pero también puede ser re-leído como un texto del meta-archipiélago, una meta-máquina de flujos marinos que conecta al Orinoco con el Helesponto, al Niger con el Canal de las Bahamas, al Olimpo con una calle de Panamaribo.

Los pueblos del mar, mejor dicho, los Pueblos del Mar, son todos uno. Su cultura, en esencia, es la misma. Si hubiera que expresarla en una sola palabra —ya lo hice—, diría *performance* y «algo más»; si pudiera agregar otra palabra, ésta sería: ritmo.

La naturaleza es el flujo de una máquina que el hombre interrumpe constantemente con los más variados ritmos. Cada uno de estos ritmos es, a su vez, un flujo que es cortado por otros ritmos, y así seguimos de flujos a ritmos hasta llegar donde queramos. Bien, la cultura de los Pueblos del Mar es un flujo interrumpido por ritmos que, a diferencia de otros que producen cabezas nucleares, intentan re-construir, re-producir o re-interpretar en términos de *performance* y «algo más» la unidad de la naturaleza. Como esta unidad no es sólo paradójica sino también imposible, el discurso cultural de los Pueblos del Mar es la «repetición» de un ritual en cuyo flujo el hombre puede llegar a intuir que, después de todo, en la naturaleza hay una unidad, sólo que ésta es imposible. En este discurso no cabe la duda de Hamlet, la cual se refiere a una primera lectura del mundo. Aquí se trata de alcanzar un punto donde «se es» y «no se es» a la vez. En este punto, claro está, el hombre se experimenta a sí mismo como si fuera la naturaleza; no hay deseo (sólo la voluntad de existir), no hay contradicción, no hay represión, no hay tiempo-espacio; se está en *free orbit,* o si se quiere, en una forma superior de libertad.

Toda máquina tiene su código maestro, y el de la máquina cultural de los Pueblos del Mar está constituido por una red de sub-códigos que se conectan a las cosmogonías, a los bestiarios míticos, a las farmacopeas remotas, a los oráculos, a las ceremonias profundas, a los misterios y alquimias de la humanidad. Uno de estos sub-códigos nos puede conducir al laberinto de Minos, otro a la torre de Babel, otro al jardín del unicornio, otro a la primera cosecha o al primer instrumento musical. Las claves de este vasto sistema hermenéutico nos remiten a una sabiduría «otra» que corre y erosiona los cimientos de la sociedad post-industrial. Claro, a esta altura ya no me importa decir que todos los pueblos del mundo son o fueron alguna vez Pueblos del Mar. Lo que sí me interesa establecer es que los pueblos del Caribe lo son todavía.

Entonces, ¿qué tipo de performance le da especificidad a la cultura caribeña? ¿El baile? ¿La música? Así, por sí solos, ninguno de los dos. La especificidad de la cultura caribeña está en su intención de re-escribir la naturaleza en términos de ritmo. Veamos un ejemplo. Supongamos que hacemos vibrar la membrana de un tambor con un solo golpe. Supongamos que este sonido se alarga y se alarga, hasta constituir algo así como un salami. Bien, aquí es donde interviene la acción interruptora de la máquina

caribeña, pues ésta empieza a cortar tajadas de sonido de un modo imprevisto, improbable y, finalmente, imposible.

Para aquéllos que se interesan en el funcionamiento de máquinas, debo decir que la máquina caribeña no es un modelo Deleuze & Guattari. Las especificaciones de tal modelo son caras y terminantes: hay una máquina de flujo a la cual se acopla una máquina de interrupción; a ésta se acopla otra máquina de interrupción, y en esa situación la máquina de interrupción anterior puede verse como máquina de flujo; se trata pues de un sistema de máquinas relativas. La máquina caribeña, por el contrario, es de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina absoluta, una meta-máquina que no puede ser diagramada y cuyas instrucciones se encuentran dispersas dentro de su propia red de códigos. En resumen, es una máquina muy distinta de aquéllas de las que se ha venido hablando hasta ahora. En todo caso, la noción de poli-ritmo (ritmos cortados por otros ritmos que son cortados por otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo central es desplazado por otros ritmos de manera que éste ya no fije un centro y trascienda a un estado de flujo, expresa bastante bien el tipo de *performance* que caracteriza a la máquina cultural caribeña. Esto para decir que el ritmo, en el Caribe, precede a la música, incluso a la misma percusión. Es algo que está ahí, algo a lo cual se conecta en un momento dado la percusión; una suerte de zona sagrada o *mandala* que suele alcanzar, por ejemplo, un conjunto de tambores *batá*.

Pero sería un error reducir el ritmo caribeño a un sistema polirrítmico de percusión, como son los tambores *batá*. En realidad el ritmo caribeño es un meta-ritmo al cual se puede llegar por vía de cualquier sistema de signos, llámese éste la danza, la música, el lenguaje, el texto, la expresión corporal. Digamos, uno empieza a caminar y de repente se da cuenta que está caminando «bien», es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo; cada músculo se mueve a un ritmo «suyo», sumamente cómodo, y que sin embargo se ajusta admirablemente bien al ritmo de los pasos. Bien, hasta aquí no hay nada significativo, nada que podríamos llamar caribeño; simplemente se ha involucrado a la noción convencional de poli-ritmo, la cual supone un ritmo central (el de los pasos). Es posible, sin embargo —no ocurre con frecuencia—, que uno sienta que quiere caminar «mejor», y para ello imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo «óptimo»; esto hará que muchos de ellos no sigan más el ritmo de los pasos, y entonces se caminará con todo el cuerpo; esto es, se caminará de «cierta manera»; el centro ha sido des-centrado, y ahora corre de músculo a músculo, se posa aquí y allá iluminando intermitentemente como una luciérnaga cada foco rítmico del cuerpo. En este punto puede decirse que la máquina convencional se ha conectado a la máquina caribeña.

Claro, este proceso que he descrito no pasa de ser un ejemplo mediocre. Ni siquiera he hablado de una de las dinámicas más importantes que contribuyen a des-centrar el sistema poli-rítmico. Me refiero al complejísimo fenómeno que se acostumbra llamar: improvisación. Pues bien, sin ella no se podría dar con el ritmo óptimo de cada músculo en particular; es preciso darle a éstos autonomía para que lo busquen por su cuenta y riesgo. Así, antes de conseguir caminar «de cierta manera», todo el cuerpo ha de pasar por una etapa de improvisación.

El tema dista mucho de estar agotado, pero es preciso seguir adelante. Sé que hay dudas y preguntas al respecto, y alguna habrá que responder. Alguien podría preguntar, por ejemplo, que para qué sirve caminar «de cierta manera». En realidad no sirve de mucho; ni siquiera bailar «de cierta manera» sirve de mucho en términos de producción industrial. Una improvisación de jazz (música en la órbita del Caribe) que consiga descentrar los cánones bajo los cuales la pieza es interpretada, tampoco sirve de mucho. Cierto que la improvisación puede ser grabada por una compañía de discos, pero lo que se produce industrialmente es el disco, no la improvisación; ésta se halla indisolublemente ligada a un espacio-tiempo que no es re-producible. Claro, la compañia en cuestión nos tratará de persuadir de que no nos está vendiendo un fantasma; más aún, esta u otra compañía intentará demostrarnos que si adquirimos ciertos controles y aparatos podremos escuchar el fantasma de la improvisación mejor que la improvisación misma. Esto, desde luego, no es necesariamente falso. La trampa está en dar por sentado que «escuchar» es el único sentido al que apela la improvisación. En realidad la improvisación, si ha alcanzado el nivel «cierta manera», ha penetrado todos los espacios perceptivos de los individuos presentes, y es precisamente esta «totalidad» la que lleva a percibir la unidad imposible, el *locus* ausente, el centro que ha echado a volar y sin embargo está ahí, dominante y dominado por el *performance* del solista; es esta «totalidad» la que conduce a los presentes a la otra «totalidad»: la del ritmo-flujo, no la del ritmo y flujo que es la propia de la producción industrial, de las máquinas computadoras, del psico-análisis, de lo sincrónico y lo diacrónico; en resumen, para lo único que sirve bailar o tocar un instrumento «de cierta manera», es para desplazar a los concurrentes hacia un territorio donde no actúan las tensiones de la oposición binaria.

Se dirá que esta propiedad de desplazar centros sin desplazarlos no es sólo privativa de la cultura del Caribe. Algo semejante alcanzan las culturas orientales a través de la meditación, para poner un ejemplo. Sí, es cierto, sólo que en el caso de la cultura del Caribe se precisa una audiencia, un público, y ahí radica su propia especificidad. El *performance* caribeño, incluso el acto cotidiano de caminar, no se vuelve hacia el *performer* sino que se dirige hacia el «otro»; es, sobre todo, un intento de seducir al «otro» mediante el deseo del *performer* de establecerse como objeto del deseo del «otro». Tal vez por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares; tal vez por eso los caribeños se destaquen más en deportes espectaculares (el boxeo, el base-ball, el cricket, etc.) que en deportes más recogidos, más austeros, donde el espacio para el *performance* es menos visible (la natación) o se encuentra constreñido por la naturaleza o las reglas del deporte mismo (el tiro, la esgrima, la equitación, el tenis, etc.). Aunque se trata de un deporte aborrecible para muchos, piénsese un momento en las enormes posibilidades de actuación que ofrece el boxeo: los boxeadores bailando sobre la lona, rebotando contra las cuerdas, la elegancia del *jab* y del *side-step,* el sentido decorativo del *bolo-punch* y del *upper-cut,* el ritmo implícito en todo *waving,* los gestos teatrales de los boxeadores (el expresionismo de las muecas y ademanes de desafío), la opción de hacer el papel de villano en un round y de caballero en el siguiente, la actuación de los personajes secundarios (el *referee,* los *seconds,* el médico, los jueces, el anunciador en su smoking, el hombre de la campana),

y todo eso en un escenario perfectamente iluminado, lleno de sedas y colores, la sangre, los fotógrafos, los gritos y silbidos, el dramatismo del *knock-down*, el público de pie, los aplausos. No es de extrañar que los caribeños sean buenos boxeadores, y también, por supuesto, buenos bailadores, buenos caminadores, buenos cantantes, buenos músicos, para decirlo en breve, buenos improvisadores, buenos *performers*, y por último, buenos escritores.

Ya sé, se dirá que la literatura es un arte solitario, privado, tan callado y ardiente como una plegaria. Falso. La literatura es, sin duda, la expresión más espectacular del mundo. Esto es así porque es un sistema de textos, y nada hay que sea tan espectacular como el texto. Habría que recordar que lo que escribe un autor, bien a máquina de escribir, a mano o en una computadora, no es texto, sino algo previo cualitativamente distinto: un pre-texto. Para que un pre-texto se transforme en texto deben mediar ciertas etapas, ciertos requisitos, cuya enumeración obviaré por razones temáticas y de espacio. Me basta con decir que el texto nace cuando es leído por el «otro»: el lector. A partir de ese momento el texto se auto-establece como un acto infinito de doble seducción. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace suyo. Si esta doble seducción llega a alcanzar la intensidad del punto «de cierta manera», tanto el texto como el lector trascenderán sus respectivos centros sin trascenderlos. Esta posibilidad de lo imposible ha sido estudiada filosóficamente, epistemológicamente, por el discurso post-estructuralista. Pero el discurso post-estructuralista se corresponde con el discurso post-industrial, y el discurso caribeño es pre-estructuralista y pre-industrial; además, para colmo, es un discurso no discursivo. Quiero decir con esto que el espacio «de cierta manera» es tomado por el pensamiento post-estructuralista en tanto epistema, mientras que el discurso intuitivo caribeño lo llena en tanto zona límite del Ser.

Un lector francés puede seducir al texto, digamos, de *Cien años de soledad*, pero no puede ser seducido «de cierta manera» por éste. Me explicaré. La capacidad de seducción del lector francés es tal —Sartre, Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Lyotard, etc. (trato el texto como objeto femenino)—, que *Cien años de soledad* caería rápidamente en los brazos de estos consumados lectores-amantes, sabiendo de antemano que iba a ser poseído de manera jugosa y productiva, algo memorable, algo para recordar. Sabría, también de antemano, que el *affaire* no pasaría de ser una intensa aventura sin perspectivas, pues sus artes de seducción se desplegarían más acá o más allá del corazón (es un decir) de estos experimentados amantes. En realidad, los únicos que pueden ser seducidos «de cierta manera» son los caribeños, o si se quiere, los Pueblos del Mar. Esto explica por qué Gabriel García Márquez, el custodio o tutor de *Cien años de soledad*, fue promovido por el Caribe a los efectos de recibir un premio Nobel y como se le estima un candidato permanente a la presidencia de su país. El Caribe en pleno fue seducido por esta novela.

Un lector no caribeño puede disfrutar el texto de *Cien años de soledad*, pero no puede ser transformado «de cierta manera» por éste. Intento decir que esta novela puede ser vista con buenos ojos por la sociedad post-industrial; para el caribeño, sin embargo, su lectura será una experiencia trascendental: una experiencia del Ser.

Una pregunta pertinente sería: ¿cómo es plausible siquiera empezar a hablar de li-

teratura caribeña cuando su mera existencia no es probable? La pregunta, por supuesto, se referiría a la cuestión del poli-lingismo que parece dividir irreparablemente a la literatura del Caribe. Pero a esta pregunta yo respondería con otra pregunta: ¿es más prudente acaso considerar *Cien años de soledad* como una muestra de la literatura española, o la obra de Césaire como un logro de la poesía francesa, o bien a Machado de Assis como un escritor portugués y a Wilson Harris como un escritor inglés que ha emigrado a Inglaterra? Ciertamente, la respuesta sería un rotundo no. Entonces la proposición sería: no hay literatura caribeña; lo que existe son literaturas escritas en los bloques anglófonos, francófonos, etc., del Caribe. Estoy de acuerdo con esta proposición. Claro está, sólo en términos de una primera lectura. Por abajo de *árbol, arbre, tree*, etc., hay una misma isla que se «repite hasta transformarse en meta-archipiélago. No hay centro ni bordes, pero hay tropismos comunes que se manifiestan de modo diferenciado y luego, gradualmente, van asimilándose a contextos africanos, europeos, indoamericanos, asiáticos, hasta el punto en que ya no es posible diferenciarlos. ¿Cuál sería un buen ejemplo de este paso más allá de la *ultima Tule*? El campo literario siempre es conflictivo (nacionalismos estrechos, pasiones, debilidades humanas); el ejemplo no se referirá a un autor literario sino a un autor de ideas: Martin Luther King. Este hombre fue norteamericano sin dejar de ser caribeño, o viceversa. Su ancestro africano, los matices de su humanismo, la antigua sabiduría que encierran sus pronunciamientos, su vocación de improvisador, su altivez cordial, su capacidad de seducir y ser seducido, y sobre todo, su vehemente condición de «soñador» *(I had a dream...)* y de *performer*, constituyen el costado caribeño de su incuestionable idiosincracia norteamericana. Martin Luther King ocupa y llena el espacio donde el caribeño se conecta al negro norteamericano; ese espacio también puede ser significado por el *blues*.

Perseverar en el intento de remitir lo caribeño a una geografía dada, es estéril e insensato. No hay escritores que nacieron en medio del Mar Caribe, y no son caribeños por su escritura; hay otros que nacieron en New York, y sin embargo lo son. No obstante, como dije, hay manifestaciones bien diferenciadas, y éstas ocurren con mayor frecuencia en torno al eje que va desde la desembocadura del Amazonas hasta el delta del Mississippi, y cuya anchura comprende la costa norte de Suramérica y Centroamérica (hasta Veracruz), el viejo puente arahuaco-caribe, y partes no del todo integradas de los Estados Unidos donde aún subsisten vestigios de la colonización española (Key West), de la colonización francesa (Louisiana), del Old South (la plantación), o bien en algunas ciudades donde la densidad de la población caribeña es cosa notable (Miami, New York).

Bien, es preciso hablar de los tropismos comunes que presenta la literatura multilingüística del Caribe. A este respecto pienso que el movimiento más perceptible que ejecuta el texto caribeño es, paradójicamente, el que más tiende a proyectarlo fuera de su condición de texto: un desplazamiento hacia el mito. En realidad debía haber dicho: hacia el mito y la música. Claro, en ambos casos se trata de «máquinas para la supresión del tiempo». Este intento de evadir las redes de la inter-textualidad para integrarse en sistemas no discursivos o trans-históricos, siempre resulta —por supuesto— en un fracaso. A fin de cuentas un texto es y será *ad infinitum* un texto, por más que se proponga ser otra cosa. No obstante, este intento de fuga fallido deja su marca en

la superficie del texto, y la deja no en términos de acto frustrado sino de voluntad de perseverar en la fuga. Se puede decir que los textos caribeños son «fugitivos» por naturaleza. Así tenemos que el *Bildungsroman* caribeño no concluye con la ceremonia del diploma, la toga y la nostálgica despedida a la etapa de aprendizaje. Tampoco la estructura dramática en el texto caribeño suele terminar en el orgasmo fálico del clímax. Si tomamos los textos más representativos del Caribe vemos que el discurso del «contenido» es cancelado por «formas» no discursivas, circulares si se quiere, que en última instancia se proponen como los únicos vehículos que pueden conducir al lector (y al texto) a la plenitud de ser y no ser, de estar y no estar. Así, la última página del texto deviene en principio.

Pienso que esta proclividad a la fuga del sistema de la literatura, se origina en la acción de los componentes africanos en el *interplay* cultural. Las culturas africanas pueden verse, en tanto propias de Pueblos del Mar, como sistemas no discursivos. Esto, claro está, si entendemos por discursivo un eje diacrónico y metonímico. Si esta proposición no convence, podemos entonces decir que, en efecto, las culturas de los Pueblos del Mar son discursivas, sólo que el discurso transcurre a lo largo del eje metafórico; esto es, se trata de culturas esencialmente «poéticas». Todo esto, sin embargo, se refiere a una primera lectura del texto caribeño. Una segunda lectura supondría detenernos en los ritmos (mito, música) propios de la literatura caribeña. Aquí, necesariamente, constataremos dos grandes sistemas rítmicos: Africa y Europa. Ciertamente hay ritmos asiáticos y autóctonos pero en términos morfológicos y de una manera general estos ritmos pueden alinearse con los africanos. En un final se trata de ritmos propios de los Pueblos del Mar. El caso es que el sistema poli-rítmico que constituyen estas dos clases de ritmos ha sido descrito y analizado de las más diversas maneras y a través de las más variadas disciplinas. Naturalmente, nada de eso se hará aquí. Tomemos, sin embargo, algunos resultados. Por ejemplo, los ritmos europeos tratan de dominar un centro y , en lo básico, se articulan binariamente (el ritmo de los pasos, de la marcha, de la territorialización). Es la narrativa del deseo, del conocimiento, del poder. Los ritmos de los Pueblos del Mar —ya se vio— no se proponen ir a ningún lado, y en caso de proponérselo flotarían hacia el placer de entrar en la «totalidad», que en última instancia es ningún lado. Aparentemente hay una contradicción irreconciliable entre ambas clases de ritmos. Sin embargo, al mismo momento de establecerse esta contradicción, surge una posibilidad de reconciliación: el ritmo sincrético, el ritmo mestizo, el texto mulato. Tal ritmo, tal texto, no es real: es un *mirage*. En realidad, ni la cultura ni la literatura caribeña son mestizas. No pueden serlo porque el mestizaje es imposible, si por tal se entiende haber alcanzado una suerte de «unidad» o «totalidad». La propuesta del mestizaje, la solución del mestizaje, no es originaria de Africa ni de ningún otro Pueblo del Mar. Se trata de un argumento positivista y logo-céntrico, un argumento que ve en el «blanqueamiento» biológico, económico, social y cultural del negro caribeño una serie de pasos hacia el «progreso», y por lo tanto legitima la conquista, la esclavitud, la colonización y la dependencia. En realidad el mestizaje es una concentración de conflictos, una agudización de conflictos por vía de una mayor densidad del objeto caribeño. Entonces, en un momento dado, el sincretismo binario Europa-Africa estalla y dispersa sus entrañas: la literatura del Caribe. No debe verse esta lite-

ratura como otra cosa que no sea un sistema de textos en intenso conflictos consigo mismos. El poema y la novela del Caribe son proyectos de fijar no una explosión o crisis de los valores universales, sino su propia explosión, o si se quiere, su propio vacío, su propio *black hole*, el cual se «repite» sin cesar por el espacio caribeño.

Así, la literatura caribeña es la expresión de innumerables conflictos: el del negro que estudió en Londres o en París; el del blanco que cree en los *orichas* yorubas o en los *loas* del vodú; el del negro que quiere encontrarse en Africa al cabo de los siglos; el del mulato que quiere ser blanco; el del blanco que no quiere que su hijo se case con una negra; el del blanco que quiere a una mulata, el de la negra que ama a un blanco; el del negro que mira mal al mulato, el del negro rico y el blanco pobre, el del blanco que proclama que las razas no existen; en fin, para qué seguir. Si quisiera, podría citar títulos de poemas y novelas en lugar de estos conflictos, pues todos ellos (y otros muchos) han sido escritos por los autores caribeños. Se trata, como se ve, de una sociedad imposible donde las contradicciones de sexo y de clase son reforzadas o, mejor, desbordadas por el conflicto racial. Ahora bien, esta imposibilidad de poder asumir siquiera el color que uno lleva en la piel, sólo puede ser re-construida por la posibilidad de alcanzar con la plenitud del Ser el *aleph* de que tanto he hablado. Los sistemas más viables para ello son los que se articulan en el espacio del culto religioso afro-europeo, es decir, la música, el canto, la danza y el mito; ciertamente, no la escritura. De ahí que el texto caribeño que se proponga trascender su propia fragmentación, tenga que acudir a estos sistemas en busca de formas que comuniquen al lector su meta-lenguaje a través de la intuición. Esta suerte de meta-ritmo atraviesa aquí y allá la red tendida por Occidente: el lenguaje del colonizador que, con su atronadora marcha binaria, siempre intentará someter a estas formas no contaminadas por la significación, o sólo parcialmente contaminadas, como ocurre con el mito.

Pienso, como dije, que estos modelos formales proceden mayormente de las culturas africanas, lo cual no excluye presencias asiáticas, indoamericanas e incluso europeas. No obstante, si bien la estructura del mito puede provenir de Africa, su tema es incuestionablemente caribeño. En efecto, si fuera posible reducir estos temas a algo así como un meta-tema, nos hallaríamos de repente cara a cara con un arquetipo. No se trata, por supuesto, del arquetipo de Jung. Pero siempre he creído en un arquetipo de «liberación» que nos pone en conflicto con cualquier forma de represión (sexual, racial, económica, política, etc.). También creo en un arquetipo de «totalidad», que yo definiría como la suma del conocimiento científico más la gran metáfora de la tradición, es decir, la esfera del conocimiento poético. Quizá se trate de un solo arquetipo que se proyecta en todo mito caribeño. Si así fuera, diría que en nuestros mitos hay, de modo más o menos explícito, la aspiración a alcanzar un espacio libre de tensiones a través de la búsqueda de la «totalidad».

Por lo demas, el texto caribeño muestra las especificidades de la cultura caribeña. Es, sin duda, un consumado *performer* que acude a las más aventuradas improvisaciones. Este texto, en su más auténtica expresión, puede referirse muy bien al carnaval, la fiesta del Caribe que resume todos los sistemas de signos (música, canto, danza, mito, lenguaje, vestimenta, comida, expresión corporal, etc.). Hay algo poderosamente femenino en esta extraordinaria fiesta: su condición de flujo, su difusa sensualidad, su

fuerza generativa, su capacidad de nutrir y de conservar (jugos, primavera, polen, *feedback*, ríos, Vía Láctea, son palabras que vienen para instalarse). Piénsese en el despliegue de los bailadores, los ritmos de la conga o de la samba, los encapuchados, las máscaras, los hombres vestidos y pintados como mujeres, las botellas de ron, los dulces, el confeti y las serpentinas de colores, el barullo, la bachata, la corneta china, el piropo, los celos, la navaja que corta la sangre, la muerte, la vida, la realidad al derecho y al revés, la rivalidad del barroco con la hipérbole, de la ironía con el *pastiche*, el caudal de gente que inunda las calles, que ilumina la noche como un vasto sueño, la figura de una escolopendra que se hace y se deshace, que se enrosca y se estira bajo el ritmo, siempre el ritmo: Pueblo del Mar.

ANTONIO BENÍTEZ ROJO

Dos homenajes

Sonata de aniversario para Ricardo Molina

(Con un ramo de rosas para D. Pedro Soto de Rojas, y otro de claveles para D. Luis de Góngora, amigo suyo, amigo de Ricardo, y amigo mío.)

I

Ahora que yo tengo la edad que tú tenías
al irte de este valle terrible de la vida, Ricardo,
algo me pide que en voz alta diga
de ti, lejano amigo, tan presente
como el aire y el miedo que respiramos todos.
No verso melancólico, ni elegíaco envío:
apacibles palabras
fluyendo como fresco manantial de agua y música,
en desvalido diálogo
que es sólo la imposible manera de saber que comprendes
esta voz mía que te nombra.

No es medio siglo nada, o es medio siglo mucho.
En todo caso, válidos son esos largos años inmediatos,
subrepticios,
feroces,
irreversibles, tercos,
y no sé bien por dónde
comenzar a orearlos en la azotea del merecimiento,
donde también conjuro a tu silencio hablante
para ajuste de cuentas del recuerdo y del débito, y bebernos
siete perfectas copas de cristalino pálido y oloroso,
al que la oscuridad de un sótano marmóreo madura
a orillas del Gran Río, donde Córdoba
desdeñosa rechaza ir al mar que está lejos.

¿Qué oscuro sol te alumbra, Ricardo, cómo vives
la nada de tu sombra entre el fragor del tiempo desgajándose
y el crujir carroñero del mínimo universo de tu ceniza anónima?

¡Bien te vaya, clarísimo
varón, fruitivo cómplice
del mirlo, anacoreta
lábil, frágil persona que soportó de pie desprecio y premio!

Aquí y ahora rueda el minuto mortal y misterioso,
suave y embriagante como el odio de una invisible guerra,
glorioso como un búcaro de azucenas podridas,
y el pensamiento de lo eterno asciende
a increíble esplendor en nuestra artera sangre,
y el sol de junio madurando frutos,
y la moneda escasa, y el perrillo que ladra por salir a la calle,
y todo lo demás, y además cualquier cosa,
cualquier cosa que puede dar razón a la vida,
cualquier cosa que puede dar razón a la muerte.

Ya ha llovido, y caído, y sufrido, Ricardo,
desde los quince eneros de tu irte a otra parte,
a ese sitio absoluto, donde ya no podríamos
como eras antes verte, bajo del brazo el libro, y la sonrisa
retraída en el múltiple reflejo de las gafas,
caminando, mirando, creyendo, especulando
sobre un pasaje de Aknatón o Ausonio,
sobre un cante, unos ojos, o la maldad humana,
con tu dolido corazón prefúnebre.
Ya ha llovido, y seguro que, con perdón del átomo,
aún lloverá más siglos todavía.
Llueva y entienda el agua, si a ti te nombro muerto,
lo que ella conformó y sin ella vive.

II

Posiblemente el agua es inocente.
No el hombre, que alumbrara pensamiento
y construyó conceptos sobre el color y su amor lejanísimo,
para determinarlos y entenderlos
y así acceder al goce sacrílego del poder más abstracto.
Pero tu muerte personal, la muerte
de tu categoría y apellidos,

¿quién la entiende y quién puede situarla
en su reflejo humano, o en su tramo teológico?
Pues bien, Ricardo, en donde estés, acoge, tú que puedes.
Aquí, ya vez, seguimos enredados en carne,
y zumbidos, y esputos, y pureza,
como un feto en su vientre caliente,
y poco más sabemos
que lo que nuestros palpos, artejos, tentáculos nos traen
de esa zona exterior que tanto amamos.
¿Allí la vida continúa ardiendo?

Sabrás que fue en Granada, en la Granada
áulica de Ibn Zamrak, de don Pedro y García Lorca,
donde, por fin, tras años de penoso silencio,
todo tu melodioso vocerío lacónico,
todas esas palabras que usaste para experimentar que estabas vivo,
(y tu alegría era ir aprendiéndolo)
se han vertido en dos claras albercas temporales,
que espantarás a cisnes baratos de aguachirle,
o los zambullirán de repente en la honda, delicada potencia
de su húmedo misterio interminable.

III

Por lo demás, ya «Cántico», esa nao geórgica
que aparejaste para que navegasen
unos pocos sapientes, y otros perdidos nautas,
ya no es, en su gloria, tu cántico secreto
y cordobés, adarve
contra burguesa y necia negación de belleza,
sino clarín que enrola la admiración unánime tardía,
derramada en sintéticos trabajos esotéricos,
precario, indefendible fragor de famas póstumas.
No sé por qué te cuento lo que te cuento. Hablarte
sí que me importa, sombra dolorosa,
y tenerte cercano unos breves instantes, maestro
joven por siempre, cuando yo voy viviendo más edad de la cuenta,
y recurro al carisma del verbo encarnado en su principio,
por transterrar mi voz, o descielar la tuya.

¡Está Madrid tan lejos de Medina Azahara, o de tu tumba;
del Puente Viejo; de Santa Marina
de Aguas Santas; del patio de Pascual; o del bronco silabeo
cordobés, tan suave en su aspereza arábiga...!

(Y Juan Bernier, con su mirada acuosa,
que a lo lejos escruta tan hondo como en sueños,
a estas horas irá, paso a paso, acercándose
hasta la dialogada copa amiga en taberna recóndita,
y el río y el vencejo sonarán en la tarde
de junio como entonces sonaban
y ojalá que no dejen de ejercer su misterio jamás).

De mí, ¿qué te diré? Que menor certidumbre
tengo mientras más vivo; que me gusta la vida
no como en otros años, sino saboreándola despacio,
como a un fruto prohibido por la muerte;
que me parece tiempo perdido todo el tiempo
no empleado en amar; que el amor es lo único
que del hombre hace un dios, o un demonio dichoso;
y que en la acompañada soledad de mi cuarto
le voy contando sílabas españolas precisas
al encendido término del cordobés Lucano,
ese otro maestro tan joven, tan lejano y presente
como tú, con quien pláceme conversar cada día,
y para quien la vida también pudo haber sido
una hermosa aventura en tierra libre.

Máscara del Padre Rubén

Mas oye el alma del poeta
crujir los huesos del planeta.
R. D.

Rufo Galo, eso es todo,
fue soldado, y durmiera con Cleopatra, oh mirada,
oh blancura, oh la rosa marmórea, en el instante
glorioso de un capricho real; luego, fue a Egipto
y fue despedazado por perros. Yace. Nada
que ver contigo tiene patán tan burdo, padre
Rubén, tronituante
fabulador, a quien alucinara divinamente el barro
de inquerida bohemia, y a quien aterroriza

de tal suerte su forma carnal que inventa metempsícosis y cosas
venéreas, abisales, eviternas, etéreas,
para tranquilizar a esas gracias lustrales de su verso inocente.
Bien poco te concedes, Rubén. Mal te reencarnas, mal predicas
de tu grandeza y circunvoluciones con tan mísero trance,
padre Rubén, padre Rubén, lemur honesto
y hasta burgués, y hombre malhadado y errante,
que a tan alzado precio pagaste tu destino
y tan prolijamente comprobaste la herrumbre
del momento, lo amargo de la tinta marina de tu sangre,
(nefelibata e infeliz falsamente)
y que tan mal viviste, y que tan bien viviste,
y exprimiste la ubre cerebral con tan firmes fervores
y tan experta y misteriosa mano,
que todas tus carencias
fueron ascua de verbo verdadero.

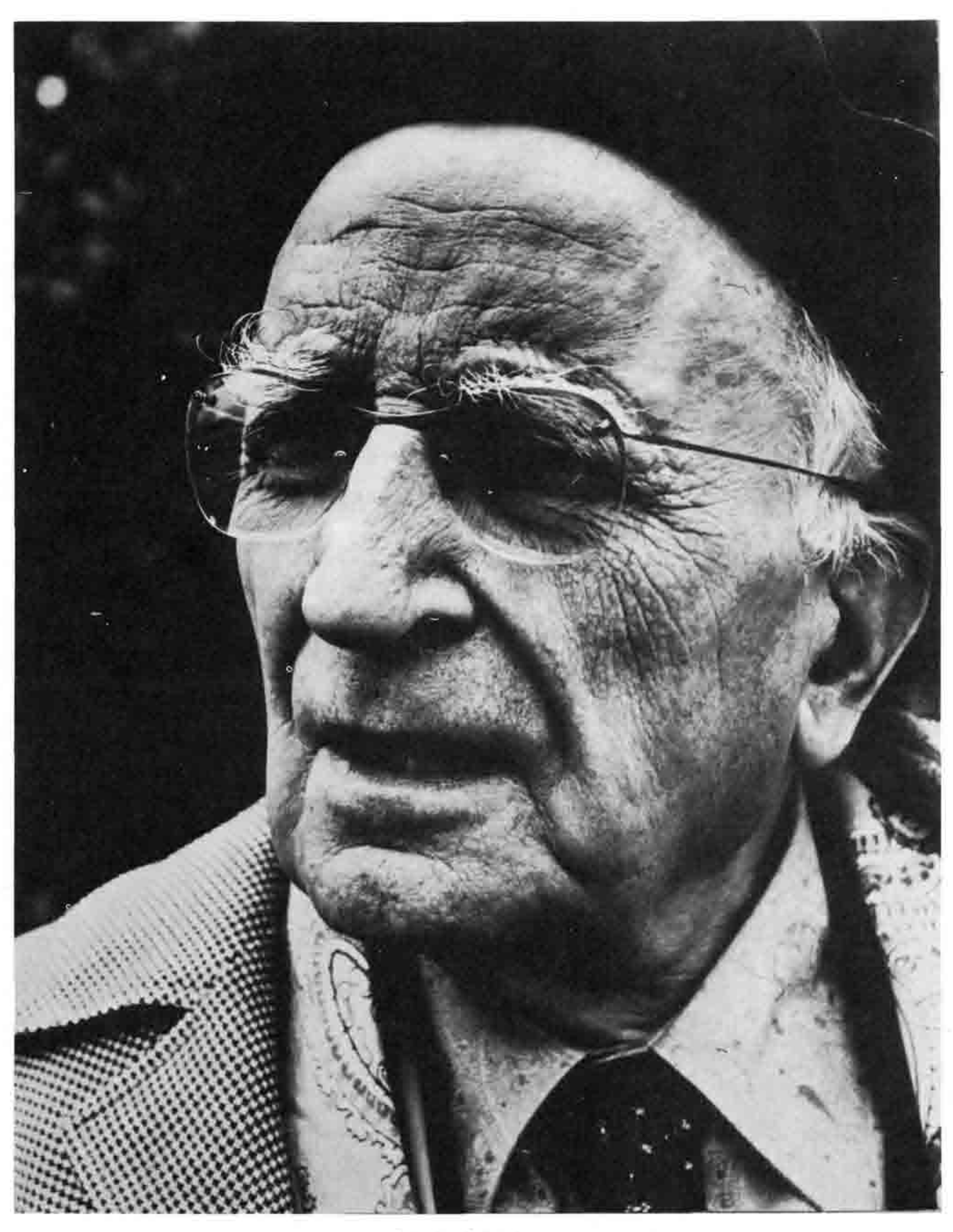
Injusto has sido en tu humildad nominativa,
ante tu chorotega clamor y tu española concordancia, a despecho
de tu querida de París y tus modales
de buen obispo provincial, o de marqués de folletón por entregas,
tú, sí, Quirón real, real Abantes, o Medón, o Grineo,
o Hipea, o bien Caumantes, o Lícidas, o Folo,
centauros que cabalgan por la conciencia humana,
desde que les dotaras de nueva vida rítmica
e insuflaras en ellos la llama que alza el mundo, y el resto de los astros.
Pues todavía, y más que nunca hoy,
Quirón irrumpe y clama, presa aún en sus crines la dulce abeja griega,
el triunfo del terrible misterio de las cosas vinientes
desde futuros siglos; y Abantes canta himnos
a la Natura sacra y a sus secretos pólenes;
y Grineo revela las almas del rubí y del topacio,
los ojos de estas piedras investidos de mágicos emblemas;
y Medón nos declara su misericordiosa
visión de la otra hermana de la vida,
que ya no ase corva guadaña igualitaria,
sino que va, doncella, con rosas siderales, y porta
grácilmente la copa donde se bebe olvido;
y adviene Hipea, adversa del centauro, loando
con su malignidad a la hembra, sus formas
inocentes, sus pechos durísimos, y la floral esencia
de su bestialidad, donde Venus anima arteramente
su añagaza fatal y sus traidores daños;
y Caumantes pregona de Pan y de sus ímpetus,

que ritman con la inmensa mecánica celeste;
y Lícidas relata del paso de los Manes por esa selva en sombra de los sueños;
y Folo, de la oculta relación de la sangre del hombre con bestias y con dioses;
y, por fin, Quirón pone soberbiamente claro el gran secreto:
que es la muerte victoria de la humana progenie,
que la pena mayor de los dioses no es otra
que el no alcanzar la muerte y reinar, día a día, en su gloria,
glacial y solitaria, por siglos de los siglos.

...Eternamente muerto tú. No inútil Rufo Galo reencarnado.
Sí el centauro extrahumano de tu sangre incorrupta,
Rubén, padre sin años,
verbal patria invencible de nuestra condición amenazada,
profeta clementísimo de la errante esperanza del bípedo de hoy,
atenazado por antiguos terrores
y por las nuevas furias de su incierto progreso,
extraviado en satisfecha ignorancia,
ajeno a tu alertada palabra demiúrgica,
a tu sagrado oráculo sobre un advenimiento,
padre Rubén, bautista de aguas nuevas...
Y así, ¿ya nunca habrá otra epifanía?

MARIANO ROLDÁN

Notas



Salvador de Madariaga

Madariaga, historiador de la contemporaneidad

Desde múltiples ángulos puede acercarse el contemporaneísta a la proteica obra del inencasillable escritor gallego. El centenario de su nacimiento coincide con el medio siglo del comienzo de una guerra civil impensable en 1886, fecha en que verdaderamente la Restauración pasó su cabo de las tormentas; y no menos inimaginable desde el horizonte de 1986, año también en el que la celebración de las cuartas elecciones generales tras la «devolución de España» parece asentar igualmente sobre inconmovibles cimientos una convivencia adulta y democrática. Esta taraceada cronología podría compendiar bien el núcleo de la obra intelectual del autor de *Ingleses, franceses, españoles,* así como también de no pequeña porción de su biografía íntima y personal. Desde que se lanzara al ruedo de la vida literaria, allá por el término de la primera contienda mundial, la obra de Madariaga demostró tendencia incoercible a nuclearse en torno a la meditación sobre las causas que habían provocado el desgarramiento interno del país en el siglo XIX y con él su difuminación en el panorama internacional. Dotado —quizá por su ascendencia galaica—, de poderes extraños para penetrar en el futuro de su pueblo, conforme éste se aproximó a la sima de 1936 más nítida se dibujó la preocupación del gran ensayista por las causas y factores que impedían a sus compatriotas encontrar un equilibrio entre tradición y progreso que posibilitara la adopción de un régimen político en el que el Estado jugara realmente un poderoso papel estructurador, al mismo tiempo que de signo de identidad de todos sus ciudadanos. Producido el conflicto, cabe hablar con propiedad de que el meollo del inmenso corpus bibliográfico salido de la pluma de este insobornable español, no tuvo otro norte que el de crear un clima de opinión que restañara las muchas y profundas heridas dejadas por los furores fratricidas, con el fin de que de la reconciliación nacional surgiera un entendimiento social y político que, como tierra prometida, aún tuvo tiempo de contemplar en su casi centenaria y admirable existencia.

Este es, desde luego, uno de los miradores desde el cual resulta provechoso observar y reconstruir la dilatada obra de uno de nuestros más señeros humanistas.

Gran parte de sus lectores se han familiarizado con ella a través del diálogo con el más conocido y divulgado de sus libros —verdadero best-seller mundial. Pero si *«España, Ensayo de Historia Contemporánea»* posee la clave última de toda su selvática producción, no por ello contiene todas las aportaciones con que la pluma de Madariaga ha contribuido a ensanchar el panorama del estudioso de la contemporaneidad

española y de buena parte de la internacional. Aunque D. Salvador no haya dado a luz recios volúmenes sobre los aconteceres de nuestro tiempo —excepción hecha de la segunda y única parte de sus incabadas memorias—, *«Amanecer sin mediodía»* (1921-1936) en sus incontables retratos de las personalidades más destacadas de éste (ya en su vertiente política, ya en su dimensión literaria), así como en los cuadros y retablos ofrecidos acerca de numerosos episodios y segmentos del pasado inmediato (ora en su perfil hispano, ora en su pespunteamiento europeo o universal), el investigador de la España de las dos últimas centurias y del último siglo de historia mundial se abastecerá hasta el hartazgo con enfoque, visiones y opiniones del más subido valor científico. Acá, esperará Cánovas para confidenciarle algunos de los secretos de su titánica actividad; allá, se encontrará con la sombra cesárea de D. Manuel Azaña, cuya fibra humana y doctrinal quizá no haya tenido mejor escalpelo que el de Madariaga; más lejos, podrá solazarse con el genio y figura de D. «Inda», tan querido, pese a todo, por su retratista; aún más lejos entrará en conversación con Ortega, admirado en su majestad olímpica; aquí, topará con D. Melquiades Alvarez, ante cuya irreprochable figura se descubrirá D. Salvador; allí, el ciclópeo Galdós le será presentado como modelo de novelistas a un tiempo que de patriotas; no tardarán en comparecer, desde luego, ante la mirada del lector los «tres Franciscos», decantándose nítidamente las preferencias de su biógrafo hacia el *desideratum* de sociedad civil que Giner de los Ríos desgranó en aulas y páginas; Lorca y D. Fernando de los Ríos vendrán, sin tardanza, a acompañar al lector a la búsqueda de la esencia de lo español, en cuya incursión le hará compañía por cuenta propia, y por largo trecho, el propio D. Salvador... Y así es todo un fresco de nuestro pasado más reciente el que se puebla de goces y figuras a la llamada de un escritor dotado de todos los dones necesarios para la vívida y aleccionadora evocación de un ayer que ha tenido en él quizá su reconstructor más intuitivo, sagaz y completo.

La veta españolista regó anchamente de producción de uno de nuestros autores más «babelizados», conforme decía expresivamente el gran crítico Guillermo de Torre. No puede por ello sorprender que su inquisición acerca de lo que hemos sido y somos los españoles, se trasladara igualmente al nuevo mundo, la máxima creación histórica debida a pueblo alguno en opinión del autor del *Cuadro histórico de las Indias*. Sus polémicos libros acerca de «el Descubridor», «el Conquistador», y «el Libertador» no fueron, en esencia, otra cosa que un análisis de la personalidad hispana —incluso en el caso del italiano Colón— en su proyección y plasmación suramericana. También allí el fantasma y la realidad de la guerra civil siguió y acompañó y hasta explicó, el despliegue de todas las virtualidades del genio español —dígase en los mismos términos madagarianos—, cuya indagación imantó la pluma de un pensador para el que, como hemos escrito en ocasión anterior, los llamados y contravertidos «caracteres nacionales» existieron en todo tiempo y lugar. Con menor presencia que las etapas del período novohispano, el XIX americano goza también de un amplio espacio en la obra historiográfica y ensayística del autor de *Guía del lector del «Quijote»*. Como contrapunto y referencia obligada en sus reflexiones sobre ese mismo tramo del pasado peninsular, el investigador de éste obtendrá una provechosa venación en la consulta no sólo del *«Bolívar»*, sino de otros muchos pasajes de la obra de Madariaga en torno al discurrir aza-

roso de las repúblicas de aquel continente desde su desgarramiento de la metrópoli hasta horas casi actuales.

Pero si, como es lógico, los destinos de Hispanoamérica han atraído con preferencia la atención de Madariaga, las peripecias vitales de éste con su prolongada residencia en diversos países europeos y el desempeño en sus aventuras por los mares de la política y diplomacia de cargos y puestos relevantes en organismos internacionales, acumularon en su espíritu y depositaron en su pluma saberes variados y aquilatados sobre sucesos y personas que «hicieron» la Historia. (Obvio resulta aclarar tras los títulos y contenido de la labor historiográfica del autor de *Personajes de mi tiempo,* que en su opinión eran las figuras de proa las que decidían el rumbo de los pueblos y marcaban su ruta, si bien de manera igualmente manifiesta su aguda inteligencia concedía a la masa anónima el peso decisivo que los historiadores de todo tiempo nunca le han regateado, incluso los más partidarios de las tesis paretianas). Los personajes más encumbrados de la escena internacional de la etapa de entreguerras forman un amplio cortejo en las muchas líneas dedicadas por el autor de *Visión de Europa* a rememorar los capítulos más importantes de su larga etapa ginebrina. Francia e Inglaterra constituyen la cantera principal de estas evocaciones, en las que tampoco faltan las alusiones a plenipotenciarios y políticos italianos y centroeuropeos. Después de la guerra civil española, aunque eclipsada un tanto su presencia pública en el proscenio de la «gran política», la voz y la pluma de Madariaga se consideraron por las democracias como uno de los máximos veladores de su preservación. Concluída la segunda conflagración mundial, la audiencia y el eco de sus palabras y escritos alcanzaron su punto culminante, en perfecta coincidencia de sentimientos e ideas con muchos otros correligionarios liberales y gentes venidas de la izquierda, que vieron en la expansión soviética el nuevo y gran peligro para la causa de la democracia. Sintomáticamente, el eje de gravedad de sus preocupaciones se trasladó ahora a Alemania Federal, cuya andadura siguió con ansiedad y viva simpatía hacia el hombre y objetivos.

Como es natural, el interés de la obra de Madariaga para el estudioso de la política y las relaciones internacionales del último medio siglo no deriva, esencialmente, de las curiosidades que sobre unas y otras relata un testigo de primer plano por su situación y lucidez, sino por las visiones y planteamientos de que están sembrados sus artículos y ensayos. No existe en la literatura de lengua castellana ningún otro testimonio semejante por la información de primera mano y por la acuidad de los puntos de vista, comparable ni lejanamente a los que aludíamos en la producción de nuestro famoso escritor, acreedor, como el que más, a un Nobel que de modo cicatero, le fue negado.

Fue el suyo un tiempo fundamentalmente de ocasos y resurrecciones. Las dos conflagraciones planetarias pusieron ante sus ojos la decadencia irremediable de unas formas de vida acuñadas en el crisol europeo. En el plano político y en el de la organización general de la sociedad, esta civilización lleva impresa la marca del liberalismo, creación máxima del espíritu del viejo continente, con la que Madariaga, bien consciente del relativismo del acontecer histórico, se identificaba plenamente. La causa principal del marginamiento español en la andadura contemporánea de otros grandes pueblos europeos radicaba, en su diagnóstico, en el escaso fermento que la levadura liberal había desplegado en una nación tan poco apta para el esfuerzo colectivo que

dicho credo reclamaba como premisa inicial. La absolutización del ego, el individualismo irreprimible del español había extraviado su carrera en una contemporaneidad en la que el liderazgo correspondiera a pueblos como los sajones o germanos, en los que el espíritu de acción se encontraba acompañado por un sentimiento de solidaridad, muy débil o inexistente en el alma hispana. Aunque el liberalismo no reforzaba, en verdad, este último talante, su honda vivencia de la tolerancia y su estímulo a cualquier empresa generadora de progreso social y económico impulsaba un talante convivencial de orden colectivo del que España careciera a la hora de forjar el mundo de las dos útlimas centurias.

Buen liberal, el optimismo permanecía en el alma de Madariaga. El hundimiento de Europa sentenciado por los cataclismos bélicos de la primera mitad del siglo XX no era para él definitivo. Como para algunos ilustrados y liberales de la primera hora, América, acunada en todo por el Viejo Continente, tomaría el relevo y llevaría a su ápice la civilización heredada de aquél. La fe de Madariaga en los destinos del Nuevo Mundo se ofrece así ilimitada y sin resquebrajaduras. Esta confianza era una muestra más de su patriotismo ibérico, del que nunca desesperó, debido sobre todo a su admiración incondicional por la vitalidad de lo español, con cuyo carácter llegó a comulgar casi de forma idolátrica. En la civilización post-industrial que América encabezaría, los genes hispánicos latirían con gran fuerza. Esta nueva forma cultural vendría a su vez a ser el lugar de confluencia y cita del trío de grandes Estados forjadores del mundo moderno. Ingleses, franceses y españoles se convertirían así en los legatarios de lo europeo, y serían sus mejores esencias elevadas a la fórmula civilizadora que presidiría los tiempos venideros. Con teleologismo discutible, Madariaga contemplaba el despliegue histórico de los pueblos más occidentales de Europa, como una marcha instintiva e imantada por América, en la que proyectarían todas sus virtualidades y anhelos de una forma civilizadora superior a las conocidas hasta ese momento por la Historia.

Sometidas a los rayos X de una historiografía rigurosa, algunas de las teorías de Madariaga presentan sombras reveladoras de dolencias científicas. Su mirada fue en ciertos puntos en exceso aquilina; en otros asaz arbitraria y gratuita; sin que faltara tampoco en ella el voluntarismo y el apasionamiento. Su formación en este terreno fue autodidacta y escoriada por ende, de personalismo. Sus asombrosas lecturas y su enciclopedismo no pudieron ponerle a cubierto de una visión muy subjetiva del pasado, en especial, del de su patria, ya que el oficio de historiador no pudo ayudarle a marcar el distanciamiento indispensable para unos mínimos niveles de objetividad.

De esta manera, no son pocos los extremos en los que el contemporaneísta puede mostrar su discrepancia más o menos radical con su obra historiográfica. Ejemplos sobrados de ello se encuentran en uno de sus libros más controvertidos y penetrantes como es la biografía consagrada a Bolívar. Lo mismo cabría decir de su otro libro más azotado por la polémica, *«España, Ensayo de Historia Contemporánea»*. Pero a su vez, las dos obras señaladas comparecen ante el juicio del estudioso como una señalada prueba de los grandes aciertos que cosechó D. Salvador en su dilatada labor historiográfica. La tesis central de la primera es el mejor hilo conductor para penetrar en los entresijos últimos del proceso emancipador americano, visto singularmente a la luz de una guerra civil. Igualmente, el episodio central y nuclear de la meditación sobre lo español en

que pueden sintetizarse la intención y finalidad del segundo libro mencionado, esto es, el drama de 1936, es esencialmente enfocado por sus investigadores más reputados con tesis y teorías casi coincidentes con las sustentadas por Madariaga. A la fecha trágica de 1936 se llegó, en sus motivos inmediatos y próximos, por la disipación del espíritu institucionista de diálogo, que tuvo su máximo reflejo en el partido socialista, cuya escisión entre rusófilos y socialdemócratas hendió la última esperanza de convivencia dentro de la República.

Otro espíritu del mismo linaje que el de D. Salvador, Gregorio Marañón, se sorprendió de la frecuencia con la que los talentos superiores habían columbrado el futuro. Madariaga poseyó este don inaccesible a la tropa de eruditos e historiadores de profesión, inmersos en la tarea vulgar e indispensable de reconstruir el pasado tal como fue. Sus *«Memorias de un federalista»* son, aplicado al caso español, la demostración más refulgente y ostensible de ese quid casi divino. Su cartografía del rumbo nacional en tema tan capital como la armónica ensambladura y conjugación de los términos unidad y autonomía una vez recobradas las libertades es de llamativa precisión. Ningún hilo del complicado entramado dejó de estar presente en su panóptica mirada. Sus compatriotas de la hora actual rendiríamos el mejor tributo a su memoria y nos pertrecharíamos con el mejor bagaje ante el inmediato futuro con la lectura asidua de su testamento español. Posiblemente ella nos inocularía contra cualquier virus de enfrentamientos maximalistas, acuciando la inventiva para encontrar fórmulas de armonía en la diversidad. Desgraciadamente, aunque de modo explicable y comprensible desde muchos supuestos dados los condicionamientos de la primera etapa de la Transición, los constituyentes de 1978, no pudieron en vida, ofrecerle a Madariaga, el homenaje de la aceptación de su ideario federal, el único quizás capaz de ordenar adecuadamente el protagonismo de las diversas parcelas de una nación que quisiéramos indestructible.

> ¿Cómo organizar a España? Federalmente, desde luego. Pero comencemos por apuntar que esta solución que imponen el sentido común y el respeto a la variedad de nuestro pueblo tiene sus contras, tantas que, al adoptarlas, más que desposarnos con un ensueño nos inclinamos ante la necesidad.
>
> La solución será cara, puesto que multiplicará las burocracias, con su pertinaz tendencia al balduque, la tramitación, el papeleo, las rivalidades de jurisdicciones... y hará más difícil, larga y compleja toda función creadora y productora.
>
> Tenderá también a crear ambientes distintos, en la legislación, la administración, la justicia, la policía, la enseñanza, que pudieran bien resultar intolerables para un conjunto como el español entretejido en vida comúm desde hace ya varios siglos.

Perteneció Madariaga a la estirpe de próceres liberales con que se esmalta nuestra historia desde el momento en que en ella aparecieron contrapuestas conductas en punto de encauzar su actividad por derroteros de tradición o de progreso. Que entre ambos términos no existía incompatibilidad real alguna, nada lo atestigua mejor que el que con toda propiedad quepa hablar y referirse a una tradición liberal. Afortunadamente, no fue D.Salvador el último eslabón de esta fecunda cadena que cuenta hodierno con diversos representantes, unos de consecuente e inalterable trayectoria y otros —los más— de ejecutoria más alterada, con baños del Jordán y caminos de Damasco. En buena medida, a la obra de Madariaga se debe el que esta corriente manara

sin interrupción y sin debilitamiento notables de caudal en momentos difíciles para su curso. La biografía personal y literaria de este hiperespañol ha alimentado la confianza en los valores supremos de la convivencia en las generaciones que vivieron las oscuras épocas de la postguerra hispana y mundial. *Last, but not least,* el contemporaneísta debe experimentar una viva emoción al adentrarse por las páginas de una obra incomparable por su vigor intelectual, su preclaro humanismo y su acendrada y conmovedora españolidad.

JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

Utopía, ficción y mundos posibles

El sentido común asocia el espíritu de la utopía con los juegos de la imaginación, con los devaneos de los iluminados, las voces de los profetas y los visionarios o, a menudo, con la futurología que las ciencias sociales encubren detrás de sus dispositivos conceptuales. Sin embargo, hay que rechazar esta asociación tan difundida, como hay que rechazar también la idea de que lo utópico es una suerte de virtud relacionada con las buenas intenciones, por comprometidas que estén con el prójimo, con una nación o con el destino de un pueblo.

Se puede ser imaginativo sin desvariar, puede uno preocuparse por el futuro sin profesar ni profetizar y es lícito reconocer los buenos sentimientos y contentarse por ello, a sabiendas de que nada puede hacerse por remediar los males que diariamente suceden ante nuestros ojos. La humildad en las ideas, que es también una conciencia de lo limitado de las decisiones humanas, debería funcionar como un pre-requisito de la crítica y, por este medio, como una condición limitativa del ejercicio de todo proyecto que se autocalifique de utópico.

Contra estas asociaciones habituales, yo creo que lo utópico es *una manera particular de establecer una ligazón entre el presente histórico y el futuro,* una manera de enlazar la conciencia actual con nuestros propios sueños. Si damos al espíritu de la modernidad la cualidad de concebirse referido al futuro, todos somos en alguna medida utópicos, igual que puede decirse que todos somos en cierto modo modernos.

Esta sería pues, una diferencia esencial que nos separa, en la utopía, de las representaciones utópicas clásicas. Nuestros modelos están casi exclusivamente proyectados

sobre el futuro. Por esta razón, las utopías actuales no nos traen noticias de ninguna parte, ni describen reinos perdidos u olvidados sino que, confirmando lo que parecía evidente ya en tiempos de Kant, están directamente implicadas en la conciencia de las condiciones presentes o han sido desarrolladas como tendencias cuyos gérmenes o indicios han de hallarse en esta época. Tiene razón Frank Manuel cuando sostiene que nuestro tiempo está borracho de futuro del mismo modo que la época romántica se embriagaba con el pasado. Nos preocupa cómo serán las cosas o, si se prefiere el peculiar enfoque e Ernst Bloch, cómo es el ser de las cosas en cuanto es un *Noch-nicht-Seins,* un ser que nunca es del todo, que aún no ha sido.

De acuerdo con este enfoque, podríamos abordar la cuestión de la utopía como una ontología *sui generis,* pero yo pienso que aquello que aún no es sólo puede evaluarse cabalmente como proyecto, de modo que para mí, lo más interesante —y quizás lo único interesante en la utopía actual— es la forma en que es concebida, un procedimiento que difiere sutilmente de la producción de aquellos lugares fantásticos imaginados por el utopismo clásico. En nuestra época los hombres construyen grandes sistemas racionales que sirven para estructurar sueños, para satisfacer deseos irrealizados en el presente.

Es cierto que en esta voluntad de satisfacción libidinal, por así decirlo, interviene una radical actitud crítica del presente, pero también es cierto que la racionalización de las críticas en una fórmula utópica no es garantía de la efectividad del gesto, tanto en la teoría como en la práctica, ni —desgraciadamente— está legitimada por la experiencia histórica. Por sus resultados, el espíritu utópico nos ha legado una buena cantidad de aberraciones sociales, y por su estilo, que se remonta a la Revolución Francesa, la propensión a la utopía ya no puede justificarse *per se,* es preciso cuestionar razones que empiezan con un manifiesto y acaban haciendo funcionar sin descanso la cuchilla de la guillotina.

Hemos dicho que, en un sentido general, la utopía en nuestra época es del todo diferente de la utopía clásica: Thomas Moore, Cabet, Morelly, y no digamos, el viejo Platón. Atinando el juicio, se diría que sólo compartimos con ellos una común referencia a la dimensión imaginaria del ser social, pero mientras que los utopistas de antaño jamás trasponían el límite ontológico de sus modelos imaginarios, nosotros consideramos neceserio, incluso prudente y deseable, hacerlo. Para lo imaginario nos damos unos géneros, la literatura fantástica, la mitología; unas teorías interpretativas, el psicoanálisis, las fórmulas ideológicas, las viejas y nuevas religiones; y una prodigiosa variedad de recursos expresivos alimentada por nuestro desarrollo tecnológico. No nos reconocemos utópicos por nuestra relación con los infinitos meandros de nuestra imaginación sino por nuestra voluntad de modelar el futuro *concreto.* Por eso cada nueva fórmula o empeño se esmera en la descripción pero pone aún más el acento en el imperativo de que aquello que describimos alguna vez *se realice.* No concebimos nuestros modelos para solaz de nuestro espíritu —y cuando lo hacemos decimos que son literarios, traicionando el sentido maravilloso de la literatura— sino para llevarlos a la práctica. Estamos enajenados por el genio emprendedor de los tiempos modernos. Ningún profeta de la utopía renuncia a este precepto esencial: cada nueva modalidad que se propone para las relaciones humanas, cada innovación que se introduce como pro-

yecto en el estilo de vida, en la organización social, en la producción, en las costumbres, nos llega acompañada por una determinada práctica y por una voluntad, que es preciso se difunda al conjunto de la comunidad, que hay que hacer real, efectiva, extendida a todos nuestros semejantes.

A esta característica de la utopía contemporánea se asocia una segunda, que también difiere del modelo clásico. Puesto que nuestras utopías tienen que llevarse a la práctica, han de ser *racionales,* es decir, han de satisfacer en su proyecto el esquema *sine qua non* de toda mediación. En cierto modo, se busca con ello que sean probables, verosímiles, condición que la época moderna atribuye a la racionalidad. En efecto, lo irracional nos parece sobre todo improbable. Por consiguiente, ningún proyecto utópico, por disparatado que sea, está desprovisto de razón.

Pero como el carácter concreto y racional de un producto imaginario se inspira necesariamente en lo dado, las utopías actuales se presentan fuertemente vinculadas con el presente y con ese futuro perfectible al que se aplican según un abordaje que siempre es el mismo: las utopías se proponen mejorar el mundo, incluso cuando operan irónicamente, como distopías, como llama Manuel a las utopías negativas, pesimistas. El criterio de mejora implica una determinación de tipo ético, por eso las utopías, a diferencia de otras construcciones imaginarias, separan tajantemente el bien del mal y la solución que promueven se presenta como éticamente «justa». Desde luego, se trata de una eticidad que respeta los patrones de nuestra sociedad occidental, secularizada.

Si combinamos la fórmula que estipula la necesidad de que el modelo se realice con la idea de que la nueva condición que inaugura este modelo realizado sea éticamente justa, no basta con que nos limitemos a contemplarla en su bella, espléndida, racionalidad. Si dejamos que nos inspiren en nuestra labor futura resulta evidente que podemos y *debemos* hacer algo por ellas, además de formularlas. Recuérdese que, como hemos dicho antes, estos modelos llevan impresa la necesidad teórica de ser llevados a la práctica.

En este punto, la propensión a la utopía —en cuanto concibe un mundo mejor que el presente— aparece como una modalidad privilegiada de calificar la acción social. Tengamos en cuenta que sólo son buenas o malas las *acciones.* Adherir a una utopía se convierte en una *buena decisión,* y es *malo* rechazarla. Este equívoco, profundamente arraigado en nuestra conciencia, produce distinciones implacables: quien se manifiesta partidario de cambiar el presente es utópico y porque es utópico persigue el bien de sus semejantes, mientras que quien se niega a embarcarse en la utopía se convierte, lo quiera o no, en un cómplice del *statu quo,* en un pusilánime o, en el peor de los casos, en un reaccionario, uno de los tantos epítetos que llueven sobre los «representantes del mal». Podría criticarse este supuesto sobre la base de afirmar que no contempla la posibilidad de que el modelo utópico sea un desatino, o cuando menos, un error, pero es preferible recordar que este enfoque, tan común por ejemplo en la cuestión política, se apoya en uno de los grandes supuestos de las ciencias sociales, a saber, el supuesto de que en la sociedad, efectivamente, tienen lugar «cambios»; y no digamos el supuesto de que dichos cambios se deben a una «voluntad».

Ahora bien, hemos dicho que estos modelos de un futuro perfectible son construcciones imaginarias cuyo ser pertenece a esa extraña modalidad del ser-que-aun-no-ha-

sido, un ser de cuya experiencia sabemos sólo por nuestro anhelo. En este sentido, estas construcciones tienen sin duda un papel regulativo, es decir, nos sirven muchas veces para ordenar u orientar nuestra experiencia. Así funcionan muchas fórmulas utópicas, como finalidad, como una meta a alcanzar, como la zanahoria respecto del conejo; supongamos, el Reino de la Libertad de los marxistas, o esa especie de armonía con el ecosistema que persiguen ciertas comunidades naturistas que, en su afán irreflexivo por criticar la sociedad de consumo parecen proponer, como es el caso de Iván Illich, una suerte de reconstrucción racional del Medioevo.

En cualquier caso, no cabe duda de que las utopías sirven o hacen a una pragmática del ser social y en esto, como en su origen imaginario, se parecen a las ficciones en general, sin distinción de órdenes o preeminencias, sean éstas literarias, religiosas, conceptuales, etc. Es más, muchas utopías, sobre todo aquellas que se denominan negativas, como las de Orwell y Huxley, por ejemplo, se valen de los recursos de la ficción narrativa, demostrando con ello el estrecho parentesco que las vincula con la imaginación literaria.

¿En qué medida una utopía es una ficción? Habría que discriminar, en primer término, qué entendemos por ficción.

Por limitada y equívoca que sea la etimología, a veces sirve para descubrir sentidos imprevistos. Por ejemplo, en el caso de «ficción» puede decirse que viene del latín *fingo - fingere,* que quiere decir, modelar, dar forma, representar de un modo no natural, y de esto la idea de imaginar, suponer, disfrazar una cosa con los atributos de otra, etc. En general, una ficción es un pensamiento que se disfraza de auténtico pensamiento. Si fuese capaz de decisión se diría de él que «finge» ser algo que en realidad no es.

Pese a esta naturaleza tan poco fiable, el caso es que nuestro conocimiento del mundo está plagado de este tipo de construcciones ficticias, razón por la cual, éste fue precisamente el valor que dio Hans Vaihinger como característica principal de las ficciones en su tentativa de abordaje sistemático del tema. Vaihinger definió a la ficción como aquello que, puesto ante nuestros ojos, nos dice que es conscientemente falso. El valor consciente sirve en este caso para resaltar el hecho de que nosotros, el sujeto cognoscente, reconocemos en la entidad en cuestión, en primer lugar, que es manifiestamente falsa (o cualquiera de sus formas correlativas: imposible, irreal, inverosímil, falaz, contradictorio, paradójico, etc.). Desde luego, la teoría de las ficciones, que se propone investigar cuál es el papel que cumplen estas construcciones en el conocimiento no fue tratada exclusivamente por Vaihinger. El asunto había sido entrevisto por los nominalistas medievales, por los juristas —debido a la frecuencia con que solían aparecer este tipo de fórmulas en la práctica del derecho— y por Jeremías Bentham, quien también tiene una teoría de las ficciones, anterior y, según algunos, más completa que la del propio Vaihinger.

A la cualidad de lo conscientemente falso, la ficción agrega otra, de igual modo fundamental, que se asocia con su función cognoscitiva: una ficción es *como si* fuera verdadera, es decir, es falsa pero cumple los mismos requisitos y tareas de lo verdadero. Por esta razón llamaba Vaihinger a su sustema, *Filosofía del como si.*

¿Cómo es posible que un conocimiento que *a priori* sabemos que es falso actúe *como si* fuese verdadero? Si nos atenemos a los resultados, esto es, a la medida en que nos

permite avanzar en nuestra apropiación del mundo y en la resolución de los problemas que se plantea el entendimiento, tanto da que una cosa sea verdadera como que sea falsa, puesto que sólo nos importa por su utilidad, por la ayuda que nos presta en el conocimiento. Hay que recordar que Vaihinger está muy influido por Schopenhauer y su idea del entendimiento como facultad que depende de la voluntad y por las ideas organicistas y biologicistas de Mach y Avenarius, para quienes el conocimiento no puede separarse del fin último, que es la conservación de la propia vida. Incluso está la influencia del propio Nietzsche, para quien la verdad es una ilusión, una estimación de valor que, en el origen, no podía distinguirse de la mentira o que, en todo caso, sirve a los mismos fines vitales. Todos estos filósofos de finales del siglo pasado comparten la idea de que es posible alcanzar conocimientos verdaderos (o que creemos verdaderos, como diría Nietzsche) a través de otros conocimientos que sabemos falsos.

Desde este punto de vista, las ficciones adquieren un status semejante al que tienen las hipótesis, ya que ambas son formas de proyectar sobre el mundo anticipaciones de juicios que, más adelante, si cabe, llegaremos a probar o a dejar de lado. La hipótesis, para Vaihinger, es un supuesto probable que puede o no ser verificado por la experiencia, mientras que la ficción es una hipótesis que no necesita verificarse porque de antemano sabemos que es falsa. No puede convalidarse, pero se justifica en el proceso de conocimiento por un criterio que no es empírico sino pragmático.

Hay ficciones célebres, como el Cero o el Infinito, y otras que parecen caprichos del lenguaje, como la Cosa-en-sí o la Equidad. Hay ficciones cotidianas como la Materia, y otras sobrecogedoras, como el Absoluto o el *Aleph* de Jorge Luis Borges. En cualquier caso, todas ellas gozan de ciertas propiedades comunes que Vaihinger reúne en cuatro características generales: ***autocontradictoriedad*** (dice literalmente: «toda ficción es el más consciente, más práctico y más fructífero de los errores»), ***mutabilidad*** (las ficciones poseen una naturaleza epocal, por así decirlo, son transitorias y cambiantes), ***a-veritatividad*** (las ficciones renuncian a toda pretensión de verdad) y, por último, ***utilidad*** (justifican su validez en el uso que se hace de ellas).

Si repasamos las ideas de Vaihinger, con su curiosa combinación de idealismo, pragmatismo y organicismo, comprobamos que su teoría de las ficciones, empleada de modo perverso, como lo hace Nietzsche apoyándose en razones semejantes, adquiere un poder subversivo de los prejuicios epistemológicos de la ciencia. Pero lo nuestro en este caso, no es materia de ciencia sino de creencia. ¿Tienen las utopías, en tanto ficciones, los atributos señalados por Vaihinger?

A primera vista sobresale el hecho de que las utopías cambian con las épocas, aunque más no sea porque han sido siempre modelos construidos a partir de condiciones de un presente histórico determinado, que evoluciona y se transforma. Puede aceptarse también que satisfacen el criterio de utilidad si les reconocemos esa función regulativa del ser social, como guías u orientaciones de la acción o como metas que es preciso alcanzar. Sin embargo, no parece que las utopías actuales sean autocontradictorias y manifiestamente falsas, puesto que conllevan el imperativo de una puesta en práctica y, a la vez, pretenden por este medio alcanzar la condición de la verdad, es decir, ***quieren*** ser verificadas.

No cabe duda de que la *Insula Utopía* de Moro o *Laputa* de Swift son irrealizables

tanto como imposibles son la *Insula Barataria* de Sancho Panza o aquella quimera de los conquistadores españoles, *El Dorado,* que atraía a los aventureros del siglo XVI como un espejismo. Pero no puede decirse lo propio de la sociedad comunista y, en modo alguno es así la sociedad convivencial de Illich. Estas dos presuponen la posibilidad —casi una necesidad para quienes las proponen— de llegar a ser verdaderas, y en esto, comparten la idea de todas las utopías de nuestro tiempo. La exigencia de verdad es ineludible, tanto que sus promotores suelen preferir autoinmolarse a reconocer la falsedad de sus principios de acción: ahí están los ejemplos de Kampuchea en manos de los *Kmer* rojos y la comunidad de Jones en la Guyana, dos casos espeluznantes de suicidio colectivo. Pero, si se rechazan estos ejemplos, basta recordar que los falansterios y las factorías totales de Owen eran ficción mientras no se convirtieron en hipótesis para fundar nuevos modelos de sociedad.

Mi tesis es que la peculiaridad del utopismo actual consiste en que el carácter ficcional de estas construcciones imaginarias ha cedido lugar a formas inéditas de anticipación, ha degenerado en inferencias hipotéticas que, desde nuestra óptica contemporánea, parecen *conjeturas sobre mundos posibles.* Esto significa que estas ficciones han dejado de ser tales —al menos por los utópicos— y ahora cabe demostrar su valor de verdad y su posible vigencia como representación del mundo. Esta modificación radical constituye uno de los trazos característicos de la época moderna, el pasaje de la conciencia de la imposibilidad de transformar el mundo a la certeza de que somos los únicos responsables de nuestro destino histórico. Decía Morelly:

> Lamentablemente, es en todo cierto que sería imposible construir en nuestra época una república semejante... No cometo la temeridad de afirmar que se puede reformar la raza humana, me limito a tener el coraje de decir la verdad sin preocuparme en absoluto por los reclamos de quienes la temen.

Como bien señala John Dunn, es evidente que la temeridad creció enormemente, a expensas de la veracidad y del coraje que se suele reclamar de los procesos sociales, tanto más cuanto que ha llegado a convertirse en un necesario precepto de acción cuando se trata de modelar el mundo de acuerdo con lo que dictaminan nuestras ficciones.

En cualquier caso, parece claro que el utopista de nuestra época prefiere proyectar *mundos posibles* a imaginar tierras extrañas, pobladas con seres de tres ojos, plantas que hablan y ciudades de cristal. En esta decisión hay planteado un giro epistemológico por el cual se convierte una ficción en una conjetura sobre un mundo posible, y lo malo de ello está en que, al ser predicado y expuesto como práctica, promueve una suerte de enajenación en la que la razón se hace prisionera de sus sueños, con el agravante de que arrastra en su desvarío a las grandes masas.

Transformada en conjetura, la ficción pierde su función regulativa y adquiere una nueva investidura; es una forma especial de la hipótesis. Para entender cuál es la naturaleza de esta transformación sería útil comentar un inteligente artículo publicado por Umberto Eco en el *Times* de Londres, en noviembre pasado, acerca de la ciencia-ficción y de lo que Eco llama «el arte de la conjetura».

Recordemos el estrecho parentesco que une a la ciencia-ficción con el género utópico y digamos, de paso, que mucho de lo que hoy en día se agrupa dentro de la ciencia-ficción hubiese pasado en otro tiempo por literatura utópica. O, al revés, que mu-

chas utopías modernas no son más que ciencia-ficción en el anaquel equivocado. Para empezar, Eco advierte que emplea una noción muy amplia de *mundo posible* señalando que, de hecho, cualquier obra de ficción, en la medida en que nos describe estados del mundo que no se corresponden con el nuestro, el mundo ordinario, de cada día, nos hace participar en un mundo humano pero distinto, y lo hace por el simple procedimiento de responder a un condicional contrafáctico del tipo: ¿qué sucedería si, de pronto, en medio de este discurso, arremetiera contra mi máquina de escribir? La respuesta constituye una historia, y con ella, el relato de un posible estado futuro del mundo.

Sin duda, la literatura fantástica, género al que, se quiera o no, pertenecen tanto la ciencia-ficción como la utopía, no nos describen mundos de este tipo, simplemente porque utilizan condicionales contrafácticos más radicales, con mayores implicaciones ontológicas, lo que hace a su capacidad de sugestión y a su indiscutible encanto: ¿qué ocurriría si el mundo no fuese igual a sí mismo? o ¿qué pasaría si elimináramos absolutamente la pobreza y la riqueza? o ¿cómo sería el mundo gobernado por una máquina omnisciente?

Eco presenta cuatro alternativas como respuestas a este tipo de interrogantes, cuatro alternativas que definen a su vez otros tantos subgéneros de la literatura fantástica, el género que mayor decisión y empeño demuestra en incursionar dentro del caso de la imaginario. Las primeras dos formas son procedimientos clásicos y convencionales de constitución de mundos posibles, es decir, mundos que satisfacen con un modelo la respuesta al interrogante planteado en el contrafáctico.

1) *Alotopía:* la literatura puede imaginar un mundo radicalmente distinto del nuestro, un mundo de hadas, centauros, elfos y gigantes, un mundo semejante a los que describe Tolkien o a aquellas alucinantes mitologías de los Tiempos Primordiales de Lovecraft. Estos mundos tienen poco interés para nosotros, piensa Eco, salvo que descubramos en ellos valores estéticos o posibles significados alegóricos que los vinculan a nuestro mundo.

2) *Utopía:* en este caso, la literatura imagina un mundo paralelo al nuestro, mejor o peor, pero en cualquier caso inaccesible, inalcanzable, en todo parecido al de la utopía clásica, especie de modelo o de forma platónica que no requiere ser puesta en práctica pero que puede esgrimirse como imagen especular mejorada de lo que nos es dado.

3) *Ucronía:* la tercera forma responde al tipo de contrafácticos que suscitan historiografías imaginarias, como por ejemplo: ¿qué habría pasado si César no hubiese sido asesinado por los conjurados en los Idus de Marzo? La literatura, dice Eco, nos da muchos ejemplos de este tipo de ucronías que sirven para comprender mejor cuáles han sido los acontecimientos que han determinado nuestro presente.

4) *Metatopías y metacronías:* en esta categoría Eco coloca a las respuestas de lo que llama «literatura de anticipación», la auténtica ciencia-ficción, y que yo extendería al discurso de la utopía contemporánea. Son metatopías y metacronías porque los mundos posibles que nos describen nos presentan el mundo de hoy proyectado, desplegado en toda o casi toda la extensión de sus tendencias. En la literatura la proyección suele ser unilateral y arbitraria (descripción del mundo sin combustibles fósiles, por efecto de una guerra nuclear, o bien, descripción del mundo en que la cultura escrita ha sido prohibida, como en *Fahrenheit 451*). En la utopía actual se realiza el mismo tipo de pro-

yección arbitraria, pero en la mayoría de los casos, involuntariamente. Este tipo de ficciones son *meta* porque la posibilidad del mundo que aparece retratado en ellas depende de un corte en el continuo espacio temporal: el narrador se limita a habilitar al lector un *pase*, que puede ser una máquina del tiempo o, en nuestro esquema, una proyección estadística, una nave espacial maravillosa o la aplicación recursiva de alguna ley social o económica o incluso una prospectiva militar. Los especialistas en defensa estratégica suelen manejar este tipo de proyecciones: ¿qué sucedería si una de las superpotencias hace estallar una bomba de X megatones a 250 km de altura? El libro de Ehrlich, Sagan y otros científicos sobre el llamado invierno nuclear *(The Cold and The Dark)* está basado sobre uno de estos procedimientos de análisis. En él se estudian sobre un modelo teórico los efectos del estallido de los arsenales nuclares en una conflagración total, que levantarían una gigantesca nube de polvo, impidiendo durante varias semanas el paso de la luz del Sol.

En definitiva se trata de saber cómo sería el mundo futurizable a partir de las condiciones actuales, y en esto, los mecanismos narrativo-descriptivos de la ciencia-ficción son idénticos a los de la utopía. La diferencia radica en que en el primer caso la experiencia se limita a un ejercicio literario mientras que en el segundo caso, por efecto de ese imperativo de acción que manifiestan los utópicos, puede resultar catastrófico. Una proyección unilateral —el desarrollo de la técnica de fabricación en serie— condujo a Henry Ford a imaginar un mundo automovilizado. Sin embargo, la propia unilateralidad de la proyección produjo la destrucción de los paisajes rurales y las urbes monstruosas en las que vivimos.

La referencia a las tendencias actuales configura en la ciencia-ficción y en la utopía una manera de obtener verosimilitud para el discurso. La literatura nos habla de androides que se rebelan reeditando el mito de Frankenstein. Estos seres artificiales ya no son un *patchwork* de cadáveres sino un producto de la ingeniería genética y de los cultivos biónicos. Del mismo modo, la utopía actual nos presenta al hombre nuevo y dice: será productor y, por añadidura, socialista. En uno y otro caso, se reproducen las condiciones generales de un descubrimiento. Eco se vale de las ideas de Pierce acerca de las inferencias hipotéticas para explicarlo. Pierce llama a la inferencia hipotética, una forma híbrida de inferencia, *abducción,* procedimiento de base que comparten los descubrimientos tanto científicos como artísticos. Una abducción estaría en la base de aquella conocida *boutade* de Picasso: «Yo no busco, encuentro». Cada obra de Picasso habría sido, así, la respuesta concreta a una conjetura.

Pero el problema, como bien observa Eco, está en que el tipo de abducción que emplea la ciencia difiere de aquel que utilizan la ciencia-ficción y la utopía para la construcción de mundos posibles. La ciencia determina un caso y conjetura una ley que, en un mundo modelo haría razonable el caso. La ley conjeturada con el mundo es un paso abductivo, lo que sucede es que el científico, una vez que ha formulado el modelo o la ley que engloba el caso considerado, inmediatamente se plantea una hipótesis que verifique o falsee dicha ley.

La ciencia-ficción, en cambio, no parte de casos reales sino que imagina contrafácticos: ¿qué pasaría si de pronto todos nosotros sufriéramos una mutación y nos convirtiéramos en seres milimétricos? O bien, ¿cómo sería la convivencia después de una

guerra nuclear? A diferencia de lo que hace la ciencia, no tiene que explicar estos contrafácticos en virtud de leyes desconocidas, puede hacerlo utilizando una ley real, mientras que la ciencia explica el hecho real con una ley posible. Eco tiene razón: el procedimiento es simétrico pero exactamente opuesto.

¿Cómo actúa este procedimiento en la utopía? Imaginemos el Reino de la Libertad de los marxistas. En realidad, este estado del mundo es una conjetura producida sobre la base de ciertas cualidades del discurso de la economía política, o mejor dicho, de la crítica de la economía política. Puesto que concibo un reino de la necesidad, puedo conjeturar, apoyándome en datos precisos, la posibilidad de un estado opuesto al presente, un mundo feliz, donde reine la libertad racional y perfecta, aunque más no sea por inversión de los términos. Para hacer lícita mi proyección, recurro a leyes reales, concibo una teoría de la revolución, de las crisis cíclicas, del derrumbe final del capitalismo, de la extinción del Estado, etc., no hay límite para este tipo de argumentaciones. Puedo, incluso, establecer las fechas de su fundación e, igual que hacían los Milenaristas cuando fatalmente fallaba el Día del Juicio, puedo atribuir el fracaso de la predicción a errores de cálculo y observación, manteniendo intacta la profecía. Igual hace el autor de ciencia-ficción, difiriendo *sine die* la creación de condiciones que permitan verificar o falsear su modelo, su mundo posible.

A veces, el utópico, como el escritor de ciencia-ficción, crean sus mundos posibles, lanzan sus conjeturas precisamente para que tales futuros nunca tengan lugar. Es el caso de las utopías negativas como *1984* o *El Destino de la Tierra,* esa conjetura aterradora de Jonathan Schell. Pero la mayoría de las veces, fuera del ámbito literario, las utopías instrumentan la lógica del descubrimiento, la abducción, como procedimiento cuasi-científico, como fórmula retórica sofisticada que permite convertir una ficción en la que es preciso creer, en un mundo posible: es una manera de adquirir razón, y con ello, de verse confirmada. Sería un juego inocente si no fuera que, como hemos visto, la utopía adquiere trazos particulares en nuestra época, investida de racionalidad, sentido ético y dogmático. Y como permanecen, como antaño, estrechamente ligadas a nuestros deseos, la manipulación del «arte de la conjetura», estas ficciones resultan a la larga peligrosas.

Si, en efecto, la utopía es una de tantas maneras de formular conjeturas sobre posibles estados del mundo (y quien dice posibles, dice también *legítimos),* está asociada con la forma de proyectar retóricamente nuestros deseos. Las utopías no sólo se conciben, también y sobre todo se desean. La consciencia de ese deseo es lo que ha determinado la idea de que a la realización de nuestro deseo, el cumplimiento de nuestros sueños, se aplique una *acción justa,* de lo contrario no podríamos juzgar a los no-utópicos como reaccionarios. Indudablemente hemos homologado nuestros proyectos a nuestros sueños puesto que la diferencia entre unos y otros está en la voluntad: un sueño es involuntario, mientras que una fantasía, acicateada por el deseo, es deliberada. Hecha la homologación, seguramente en unas fechas precisas en que el hombre moderno se autocalificó de responsable absoluto de sus destinos, quedada expedito el camino para la enajenación: de pronto nos sentimos capaces de sueños voluntarios y en ellos apoyamos nuestra norma de acción. Si recorremos esta breve relación de equívocos comprendemos sin necesidad de recurrir a Kant por qúe razón un buen día la uto-

pía abandonó el ámbito de lo puramente imaginario. La espectacular explosión de recursos y conocimientos que trajo la época moderna produjo milagros. Súbitamente se dijo: podemos hacerlo, hagámoslo, y nunca más hubo utópicos ni utopistas porque ya todos habíamos llegado a serlo.

El mundo actual es el resultado de estas voluntades. Es un mundo que una vez fue conjeturado, un mundo construido sobre ficciones que han dejado de serlo. Si de verdad queremos modificarlo, habría que reconstruir los pasos de cada conjetura, única manera de conocerlo sin quedar atrapados en la urdimbre de nuestros propios sueños, como en alguna medida le ha sucedido a todo el pensamiento crítico. Habría que ir aún más lejos, habría que descubrir cuál es la relación que establecemos con nuestras ficciones más usuales, cuál es el estatuto social, colectivo, de la verdad; y, al mismo tiempo, habría que conocer hasta qué punto nos comprometemos con la mentira, con lo manifiestamente falso. En definitiva, saber hasta qué punto nos embarcamos en todo aquello que podemos llegar a creer, guiados por la excelencia de nuestro arte de conjeturar, que es posible.

ENRIQUE LYNCH

De *El retorno* a *Final de un adiós:* algunas notas sobre la elegía en José Agustín Goytisolo

Recordaba no hace mucho Juan Goytisolo, a propósito de un artículo sobre *Antagonía*[1], que su hermano Luis ha tratado de ocultar en su obra literaria —escamoteándolo o eludiéndolo de forma indirecta— el hecho que con mayor fuerza marcó la vida infantil de los tres hermanos Goytisolo, o incluso, tal vez, su vida adulta. Nos estamos refiriendo, claro está, a la muerte de su madre, ocurrida el 17 de marzo de 1938 en el Paseo de Gracia de Barcelona a consecuencia de un bombadeo[2]. Y sin embargo, como

[1] JUAN GOYTISOLO, «Lectura familiar de Antagonía», en rev. *Quimera* nº 32 (oct. 1983), pgs. 38-45.
[2] Entre las 13,38 y las 14 horas en la Gran Vía de las Corts Catalanes, frente al cine Coliseum, explotó una bomba de gran potencia arrojada desde un avión de la Legión italiana al servicio de los nacionales. Al parecer la bomba cayó sobre un camión cargado de trilita que estaba estacionado en la Gran Vía, lo que potenció sus efectos agravando la catástrofe. Vid. ALCOFAR NASSAES, *La aviación legionaria en la guerra de*

el propio Juan observa muy bien, pese «a las precauciones, cautelas, líneas de defensa del narrador al rozar el tema, su dispositivo de protección frente a él,las caretas y alusiones fugitivas con que vela su angustia a causa de esa madre desvanecida y apenas evocada pero cuya sombra obsesiva se impone (...) hasta convertirse quizás en el arco secreto y casi invisible que sostiene la delicada fábrica de la obra, autorizan una posible lectura en palimpsesto de *Antagonía* y las claves soterradas de su elaboración [3].»

Al contrario que en la obra de su hermano Luis, en la de Juan no hay siquiera escamoteos, protecciones o pudores con que enmascarar la pérdida de la madre puesto que el mediano de los Goytisolo, cuya novelística se aleja de la evocación o la recreación de su mundo familiar, no se la plantea. Tal vez algún diplomado en psicología aducirá que es precisamente ese rechazo lo que provoca que la obra de Juan Goytisolo camine por otros derroteros que la alejan del trauma infantil. La explicación peca de simplista y de momento nos quedamos únicamente con la observación anterior: La sombra de Julia Gay nunca es convocada en los textos de Juan Goytisolo. Todo lo contrario ocurre en la obra del mayor de los hermanos, el poeta José Agustín cuyo primer libro *El retorno* (1955)[4] se centra obsesivamente en la pérdida materna y en la tristeza incurable que genera el vacío dejado por su ausencia, aunque ni en una sola ocasión se mencione la palabra madre. De entrada siquiera en la dedicatoria («A la que fue Julia Gay») se marca la relación familiar; y, puesto que el autor firma sólo con su apellido paterno, no tenemos datos para suponer que se trata de su madre. Sin embargo, en cuanto nos adentramos en el texto, podemos observar una serie de alusiones suficientemente esclarecedoras en los poemas 12 («Llora conmigo, hermano/Era mujer y bella. No tenía/nieve sobre los años»); 13 («en tu casa de entonces, la alegría/era el aire que bebíamos todos/era el sabor de fruta que dejaban tus besos»); 14 («No entendimos, entonces, el regalo/total de tu presencia (...)/Y estábamos callados, cuando/en el dolor, en el sencillo, cotidiano/recordarte entre el pan y los manteles») que anticipase las referencias aclaratorias del poema 18:

Yo recuerdo tus ojos
cuando hablabas del aire,
porque el cielo venteaba en tus pupilas.

España, 1975 y JOHN SANGDON DAVIS, *Air Raid,* 1938. Para John Sangdon Davis los estragos devastadores de la bomba nada tenían que ver con el camión de trilita. Por el contrario, los italianos ensayaban los efectos de una superbomba en vistas a la guerra mundial, según las órdenes dadas directamente por Mussolini al general Valle, subsecretario de aeronáutica italiano destacado en Mallorca. La detonación causada por el artefacto se oyó en toda la ciudad, de ahí las referencias implícitas en los poemas «La guerra» («De pronto, el aire/se abatió, encendido,/cayó, como una espada, sobre la tierra») y «Queda el polvo» («De aquel trueno, de aquella/terrible llamarada/que creció ante mis ojos») que incluirá posteriormente en *«Años decisivos (Claridad,* parte I, «El Ayer»).

Julia Gay había bajado aquel 17 de marzo a Barcelona desde Viladrau, donde se encontraba con su familia, con la intención de comprar regalos par su marido y su hijo mayor que celebraban su santo el día de San José. Al no regresar a casa por la noche su marido se alarmó y comenzaron a buscarla. Al cabo de dos días el padre de Julia reconoció el cadáver en el Hospital Clínico de Barcelona.

[3] Art. cit., pág. 45.

[4] Le valió un accésit al premio «Adonais». Fue publicado en 1955 en Madrid, en la colección Adonais y posteriormente incluido en *Años decisivos* (1961). Citamos por esta edición, al ser inencontrable la primera.

Yo recuerdo tus manos —hace frío—
arropándome el lecho, como trozos
de hielo enamorado.

La luz era, contigo,
más clara,
la alegría en tu boca, era tu boca,
y el jardín era sombra, porque cuando decías:
jugad en el jardín,
nos cubrías de un tenue perfume de enramada.

El mismo escamoteo y parecidas alusiones encontramos en *Final de un adiós* (1984)[5], el último libro de José Agustín Goytisolo con el que cierra, treinta años después, el ciclo iniciado con *El retorno* (1955). Entre estas dos publicaciones aparece el grueso de su producción que le convierte en uno de los poetas más conocidos del país, escritor de versos «comprometidos» a través de poemas narrativos y eminentemente irónicos. Con *Final de un adiós* vuelve Goytisolo a retomar el hilo lírico para enlazar, pese al importante lapso temoral transcurrido, con sus primeros textos, de modo que los dos libros guardan una estrecha relación[6].

Tanto *El retorno* como *Final de un adiós* son dos elegías fragmentadas, en 21 poemas la primera, y en 34 la segunda. En ambas se recogen una serie de tópicos glosados por la tradición elegíaca de la Edad Media a nuestros días. De entrada, encontramos más similitudes con el tono de imprecación y execración impío de plantos y endechas medievales que con la consolación cristiana, que aparece en la elegía literaria cultivada por los poetas del mester de Clecería[7] primero y por los renacentistas después. Con la elegía medieval se relaciona también la «maldición al matador» a quien Goytisolo se refiere, incluso en tono blasfemo, al igual que «el elogio a la persona muerta»[8] cuyas cualidades son ensalzadas, a menudo en tono hiperbólico, ya que la condición de muerto determina, en cierto modo, ser un «dechado de virtudes», al menos sobre el papel.

---

[5] *Final de un adiós*, Lumen, Barcelona, 1984. Algunos de los poemas, concretamente el XXX, fue incluido con una variante en *A veces gran amor*, bajo el título de «Aquel reino» (Laia, Barcelona, 1981) en la página 91, parte IV, al igual que el titulado «Rata negra» que apareció también con variantes en el libro citado pág. 92 bajo el título de «Rata ciega». En el apartado III se recoge el poema que en *Final de un adiós* lleva el número XXI. En este caso, mantiene el mismo título «Cantando compañera» y varía un verso. Es práctica común de Goytisolo reimprimir poemas anteiores en los libros que va dando a la imprenta. De este modo algunos de *El retorno* aparecen en *A veces gran amor*, los titulados en esta entrega «Mujer de muerte», «Una palabra sola», «Tu nombre de mar», «No en tu casa», «Ella y a ti os pregunto», «Un sitio entre las rosas», «No dejes no», «Las fogatas», «El jardín era sombra», «Tu mirada hacia el fondo», «Cuando todo suceda», que corresponde a los que se incluían en *El retorno*, números 16, 14, 15, 6, 12, 11, 17, 19, 18, 20 y 21. A su vez *Del tiempo y del olvido* (vid. nota 15) incluirá tres más y uno aparecería en *Palabras para Julia* («Como la piel de un fruto», poema 10 de *El retorno*).

[6] En los poemas de *Final de un adiós* no se utilizan las comas. En cambio los de *El retorno* las mantienen. Va a ser a partir de *Bajo tolerancia* (1973) cuando Goytisolo decida eliminarlas de su obra.

[7] Vid. Eduardo Camacho Guisado, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969, pg 37

[8] Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* ha calificado el tópico del elogio como «sobrepujamiento» (Uberbietung) y ha mostrado como procede del panegírico latino.

Bástenos recordar las alabanzas dedicadas al Maestro Rodrigo Manrique por su hijo o las que le ofrece García Lorca a Ignacio Sánchez Mejías. En ambos casos, la profesión y profesionalidad excepcional del muerto son ponderadas al máximo. En los poemas de Goytisolo se exalta «a la que fue Julia Gay», únicamente en función de su papel materno. De ahí que «la ternura», «la dulzura», «la protección» de la madre sean los aspectos más reiteradamente ensalzados. Como en todas las elegías dedicadas a mujeres y escritas por hombres, la belleza es otro de los elementos claves, cuanto más si esta belleza ha sido «antes de tiempo y casi en flor cortada». Tópica es también la ubicación de la muerta en el firmamento convertida en estrella (Poema II, *Final de un adiós)* o transformada en rosa (Poema 11, *El retorno).* En deuda con la tradición, Goytisolo se refiere al pasado feliz de la desaparecida contraponiéndolo al presente desgraciado e incluso al futuro inalcanzable (Poemas 10, 16 y 18, *El retorno* y XVI de *Final de un adiós).*

Con un viejo lugar común, la soledad y el abandono de los despojos en «chica casilla», «poca tierra» o «sepulcro helado», glosado ya por los poetas del *Cancionero de Baena,* los del Siglo de Oro y revalorizado por los románticos, entroncan los poemas 4 y 5 de *El retorno* y con otro, no menos tradicional, «la invitación al llanto», el 12. En éste, Goytisolo exhorta a su hermano a compartir su pena. Con las lágrimas puede el poeta —como Garcilaso— «hacer un río» o, a causa de su abundancia, convertirse incluso él mismo en río y llorar eternamente. Esas lágrimas sirven también para remozar el tópico y pedir —como García Lorca— «que le enseñen un llanto como un río» o para innovarlo como Goytisolo y, tras hacer crecer las aguas de este río con el llanto que escuchamos —de tristeza o de rabia— casi a lo largo de todos los poemas de *El retorno,* anunciar en el último que el reencuentro con la madre muerte tendrá lugar precisamente en el río. Río que, sin duda, va cargado de connotaciones heraclitianas y manriqueñas e incluso, también, tal vez, de alusiones a un poema de José Luis Hidalgo cuya madre, también desaparecida, «vive ya en las aguas/que desbocan los ríos y se dan a la mar»[9].

De la elegía romántica toma Goytisolo el exacerbado sentimiento de autocompasión. Precisamente la autocompasión. Precisamente la autocompasión del huérfano es, creemos, uno de los rasgos dominantes tanto de *El retorno* como de *Final de un adiós.* Y precisamente en este último texto aparece en relación con la autocompasión, la única mención del *ubi sunt* (poema XXVII) en el que el sujeto poético se pregunta por los objetos que poblaron su infancia feliz antes de la orfandad.

Existen otros rasgos que relacionan los dos textos de Goytisolo con el tratamiento dado a este género por los poetas de posguerra. Nos estamos refiriendo al interés por mostrar que la muerte de su madre, si bien sentida como única, no lo es. La guerra civil causó muchísimas muertes con las que el poeta quiere sentirse solidario. En este sentido los poemas 1-4 *(El retorno)* cumplen con esa función, en cierto modo, social. En *Final de un adiós* la presencia de los muertos anónimos se elimina y el texto se centra únicamente en la desaparición de la madre y en el sentimiento de muerte personal. *El retorno* escrito en el momento «de marea ascendente de la poesía social» muestra cierta voluntad narrativa (el arranque de algunos textos: «Sucedió que...», «Sucede todo

[9] Diversas tradiciones, tanto orientales como occidentales, señalan que la mansión de los muertos se halla en las aguas. Bástenos recordar, además, la importancia de los ríos Leteo y Aqueronte en la mitología griega.

igual...», lo patentiza) voluntad que desaparece en *Final de un adiós,* escrito precisamente cuando la poesía social es agua pasada. Sin embargo, ambos textos tienen en común, desde el punto de vista del *estilo,* la parquedad de recursos, el interés por cortarle el cuello a la retórica, y la utilización de un léxico eminentemente coloquial. En cuanto a la métrica les es común el uso del verso libre, de medida variable, a veces combinándolo con endecasílabos o heptasílabos, sin desdeñar los metros cortos. Es notable, también, el cuidado puesto en la consecución del ritmo del verso.

Por todos los aspectos apuntados, creemos que ni *El retorno* ni *Final de un adiós* deben ser analizados por separado. Con este libro termina, parece que definitivamente, al menos así cabría esperarlo de la intencionalidad del título *(Final de un adiós)*, en estrecha relación con el último poema del texto, la larga despedida iniciada en *El retorno.* Incluso algunos poemas de este primer libro le sirven de referencia o de punto de partida a otros que incorporará a su última entrega. Así el poema 5 de *El retorno,* uno de los más bellos, «Donde tu no estuvieras» enlaza con el XIX «Precisamente» de *Final de un adiós.* Veámoslo:

Donde tú no estuvieras
como en este recinto, cercado por la vida,
en cualquier paradero, conocido o distante,
leería tu nombre [10].

(El Retorno)

Pero yo
dado a los mitos y a las ironías,
prefiero imaginar
que había de corromperme aquí
bajo esta losa con tu nombre inscrito
precisamente donde tú no estás.

(Final de un adiós)

Del mismo modo que el 17 «De la mujer que amo» *(El retorno)* guarda estrecha relación con el XXI «Cantando compañera» *(Final de un adiós)* ya que en ambos aparecen, por única vez en las dos entregas, referencias a la amada del poeta que actúa, sobre todo en el segundo, por un lado como la Verónica («¡Ah compañera!/Tú que me hallaste como un rey mendigo/cuando tenía sed y la fuente/era sólo agua pútrida encharcada/ayúdame») y por otro, enlazando con el poema de *El retorno* («De la mujer que amo he aprendido/la canción del silencio. Ahora sé/lo que me decías sin palabras») como Beatriz guía y salvadora del poeta:

Alguien me dijo en sueños:
de la cueva del odio no se sale
cantando.
...

[10] «Donde tu no estuvieras» nos recuerda el famoso poema de Paul Eluard, cuyo estribillo «J'écris ton nom», se repite en cada estrofa.

que tu voz acompañe la mía porque entonces
sí saldré de la cueva cantando
compañera.

Sólo el amor es capaz de redimir el odio, concluye Goytisolo, el odio que generó la muerte «cuando el orgullo se refugió en las cuevas/mordiéndose los puños para no decir nada», como asegura en el poema «Los celestiales» con que se abre su segunda entrega *Salmos al viento*[11].

A su vez el poema 17 de *El retorno* da pie al texto número diez «Cita» de *Final de un adiós* en donde «El tacto febril, en tacto feliz que esperaba el sujeto poético vuelve a aparecer aquí»:

Yo quisiera borrar una visión
pero ella me acompaña
me arroja entre las sábanas
y se queda a mi lado hasta la hora
en que me vence el sueño.
¡Ah figura intangible
mujer que nunca faltaste a la cita
nocturna,
a mi cubil de fiera!
¿Podré acaso algún día saludarte
sin pensar que es delirio de un enfermo
este mi desgarrado amor por ti?

Sin duda, es José Agustín, entre los tres hermanos Goytisolo, quien con más insistencia recuerda, a través de estos dos libros, a su madre, cuya muerte pudo vivir él de modo más consciente ya que era el mayor, aunque todavía no hubiera cumplido los diez años[12]. Sabemos, tanto gracias al testimonio de Juan, como del mismo José Agustín, que la pérdida resultó catastrófica; a su inesperada violencia —«arrebatada por el odio» escribía éste en el poema 11 de *El retorno*—, a su ausencia insustituible —«Y estábamos callados, girando/en el dolor, en el sencillo y cotidiano/recordarte entre el pan y los manteles» dirá en el poema 14— cabría añadir la enfermedad del padre ya mayor (le llevaba 23 años a su mujer) para quien la desaparición de la esposa es también insoportable. Incluso llegó a pedir a la sirvienta de la familia que cambiara su nombre, Julia, por el de Eulalia, situación que, por cierto, recoge, trastocándola, Luis Goytisolo en *Recuento*[13] y que no se pronunciara el nombre de madre o mamá lo que, en

[11] Vid. *Salmos al viento,* «Los Celestiales», Instituto de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1958, pág. 9.
[12] Juan contaba 7 años y Luis cumplía 3 precisamente el 17 de marzo de 1938, segun nos asegura José Agustín Goytisolo en conversación del día 2 de julio de 1984.
[13] Vid. Juan Goytisolo, art. cit. José Agustín ha recordado en diversas entrevistas esta prohibición paterna y como en 1955 cuando su mujer Asunción Carandell esperaba un hijo, el futuro abuelo, José Goytisolo, decidió que si era niña se llamaría Julia. A partir de este momento se volvió a hablar de Julia Gay con normalidad.

cierto modo, podría explicar la ausencia de los términos en los dos libros de José Agustín y posiblemente los escamoteos en los textos de Luis. No puede extrañarnos en absoluto que, macerado en este caldo de cultivo, la primera entrega del hermano poeta fuera una elegía, ni siquiera que tal vez la muerte de la madre impulsara a los hijos a ir en su busca por el camino de la literatura. José Agustín ha insistido a menudo en que el descubrimiento de los objetos maternos tenía para ellos una importancia enorme y, entre estos objetos, los libros de escritores castellanos (Lorca o Salinas) o franceses (Proust o Gide) no sólo sirvieron para seguir el rastro que los ojos de la madre muerta dejaron entre sus líneas sino también para iniciarles en la literatura. Precisamente nos parece notar cierta influencia de Salinas, en *El retorno,* en el hecho de que la evocación de la persona amada y ausente en clave tanto en la trilogía amorosa saliniana como en el texto de Goytisolo. Y la fuerza de esta evocación puede llegar a ser tan intensa como para transgredir las leyes naturales: el sujeto poético del poema «Qué alegría vivir» de *La voz a ti debida* asegura tener el don de la ubicuidad («Mientras los espejos, los espías» advierten que está aquí, en España, él escribe que se halla muy lejos, en Norteamérica) y «la mujer de muerte» de *El retorno* volverá a la vida en el último poema del libro como si del film *Ordet* de Carl Th. Dreyer se tratara. Sin embargo, el tono elegíaco de *El retorno,* del que no están ausentes la indignación y la rabia, lo separan de los textos de Salinas. Precisamente la rabia y el odio contra «los causantes de aquel crimen» es, como ya advertíamos, uno de los tópicos elegíacos que Goytisolo toma de la tradición. Las circunstancias que rodean la pérdida de la madre hacen que ésta sea aún más tremenda. Incluso en algún momento tenemos la impresión de que si no hubieran sido los aviones fascistas sino los republicanos los causantes de la tragedia, el poeta quedaría algo más consolado ya que Goytisolo escribe estos poemas en su etapa de concienciación antifranquista, entre los veinte y los treinta años[14].

Cuando a sus cincuenta y pico vuelve a evocar la meurte de su madre en *Final de un adiós* la situación política de la posguerra sigue siendo el referente de otra serie de poemas: el IV, V, VI, VII. En este último muestra cómo su orfandad se ve, además agravada por su condición de exiliado en su propio país («en una tierra oscura/más oscura que las camisas negras italianas/y que el humo de todos los hornos crematorios de Alemania»). Las acusaciones contra los vencedores son mucho más directas en *Final de un adiós* que en *El retorno* y más explícitos los sentimientos «de odio al matador», «odio hacia las banderas de aquel crimen/y de asco a sus uniformes/a sus cantos/de falso alegre paso de la paz») que generan la parafernalia del régimen fascista, aspectos perfectamente explicables si tenemos en cuenta que *Final de un adiós* ha sido escrito tras la muerte de Franco, en plena transición y que *El retorno* se gestó en los primeros cincuenta cuando la censura y, en consecuencia, la autocensura, eran más rigurosas[15]. Tam-

[14] La muerte de Julia Gay es criminal e inútil. Comparemos estas referencia implícitas en el texto con los poemas que exaltan las muertes «útiles» de los que lucharon por la libertad, exaltados por algunos poetas. Recordemos en *Los poemas a Lázaro* de Valente «Cementerio de Morette-Glires» donde asegura que «los españoles que lucharon en la resistencia no murieron en vano».

[15] Cuando en 1977 incluye en *Del tiempo y del olvido* tres poemas procedentes de *El retorno* (n° 5, 4 y 19) que ahora titula «Donde tú no estuvieras», «Cementerio del sudoeste» y «Noche de San Juan» varía notable-

bién en *Final de un adiós* encontramos cuatro poemas que aluden al «nacional-catolicismo», lo que no ocurría en *El retorno* donde las alusiones a la Iglesia eran escasas. Tal vez ahora Goytisolo pretenda decir lo que entonces no pudo: la resignación que predicaba la Iglesia, que es, para el poeta la Iglesia victoriosa tras la «Cruzada», no sirve de consuelo al huérfano, como muestran con dureza los poemas XII, XIII, XIV y XVII. Nos resulta curioso el hecho de que el tiempo transcurrido no consiga mitigar el odio del vencido por los vencedores aunque éstos estén, en los años ochenta, periclitados y su causa sea obsoleta. Y no lo mitiga porque Goytisolo no ve la guerra y la posguerra con sus ojos actuales sino con los que tuvo durante su infancia y adolescencia. Creemos, por tanto, que en *Final de un adiós* se combinan dos puntos de vista, el del niño y el del adulto, aunque el sujeto poético sea una misma persona que no quiere o no puede renunciar a ninguno de los dos. Precisamente el interés por retornar, a los cincuenta años cumplidos[16] al tema de la orfandad, implícito en la elegía a la madre, aunque podría prestarse a ironías fáciles, es el pretexto para volver al territorio de la niñez y a través de ella hacer referencia a la perdida felicidad que coincide con la desaparición materna. El forzoso despertar «de la simpleza en que, como niño, dormido estaba», sin duda se adelantó con la muerte de aquella. Tanto en *El retorno* como en *Final de un adiós,* el mundo que antes era «luminoso», «alegre», «claro», «brillante», adquiere tonalidades oscuras y todo es «desgracia», «dolor», «adversidad», «odio», «asco», «tiempo de inclemencia». El niño alegre que jugaba bajo la atenta vigilancia de su madre y que siempre encontraba cobijo entre sus brazos se convierte en un ser «sin sonrisa», «infortunado», «lleno de angustia», en un «rey mendigo», en «un príncipe derrotado». Y aunque la palabra muerte, reiteradísima en la primera entrega (de los 21 poemas aparece explícitamente en 11 e implícita en los 10 restantes) sólo se menciona tres veces en *Final de un adiós,* sin embargo sus secuelas —«desolación», «tristeza», «desamparo», «melancolía»— son palabras muy repetidas. Aunque podemos clasificar los dos libros de *Canzionieri in morte,* los poemas que se refieren a *la vita* de Julia Gay presentan campos semánticos cuyo denominador común son las notas positivas, especialmente las que hacen referencia al calor, la luz, la claridad tanto de sus ojos —«Claridad/como la de sus ojos/no he visto» P. II. *Final de un adiós,* —como la de su pelo— «inexpresable color miel suave y cambiante de sus cabellos» P. XVI. *Final de un adiós,* en la que insiste en un poema donde se pondera, precisamente, lo incomparable, aspecto tópico que suelen remarcar las elegías:

---

mente el primero incluyendo unos versos que la censura no hubiera dejado pasar en 1955 («Donde tú no estarías/si una hermosa mañana de Barcelona/en Barcelona mía/llena de pájaros y flores y muchachas/pero rota de pronto/por el estruendo de los bombardeos/pilotados por hombres/que reían y hablaban y cantaban/en idioma alemán mientras ametrallaron/porque creían todos todos/—aunque ahora lo nieguen—/ser de una raza superior a los demás/cuando en realidad eran sólo/la peor raza que nunca hubo en la tierra/peor aún que hienas del desierto que pudren lo que tocan/peor aún que zopilotes que viven de la muerte») y que a nuestro juicio aparte de que el poema falsea la verdad ya que no eran alemanes sino italianos quienes bombardearon Barcelona el 17 de marzo (vid. nota 2)), no mejora sino que empeora notablemente el poema.

[16] El libro se gesta entre 1980 y 1983 aunque algunos poemas que aparecían en un libro tan temprano como *Años decisivos* (1961) enlazaban con *El retorno.* Nos referimos a «Siete años», «El lugar», «La guerra», «Queda el polvo», «Yo quise».

El brillo de la luz en los cabellos
las olas salpicando el traje lila
alegría en los ojos
y tu figura erguida contra el cielo y la espuma.

Nunca vi tal donaire
ni más delicadeza jugando con el mar.

(*p. XXXI, Final de un adiós*)

Las mismas connotaciones radiantes («el cielo venteaba en tus pupilas», «la luz era contigo más clara», 18 *El retorno*; «como la piel de un fruto, suave/a la amenaza de los dientes, iluminada») lo encontramos en *El retorno* en donde se insiste, además, en la juventud de la desaparecida («Todo pasó, tal un verano,/sobre tu carne pura y breve/- Como la piel de un fruto, eras/tan olorosa y atrayente», 10 *El retorno*; «Era mujer y bella, no tenía/nieve sobre los años», 12 *El retorno*). Esa luz que irradia la figura de Julia Gay envuelve, a su vez, todo lo que su presencia ilumina. Goytisolo se acoge a un tópico de antecedentes petrarquescos muy difundido en la literatura castellana. De modo que tanto la casa de Barcelona como las de Viladrau, Puigcerdá o Llansá, donde pasaban los veranos, y cuyas referencias aparecen en los sustratos de los poemas, a menudo mezcladas, al igual que la ciudad, se describen con términos que denotan o connotan luz. A este respecto el poema III de *Final de un adiós*:

Yo amaba aquella casa
sin vientos de desgracia.

Era comi mi alegre
posesión transparente.

Como la flor blanquísima
que en los jarales brilla.

Tal vez yo por entonces
desdeñara a los dioses.

Pues ni ellos habitaban
en regiones tan claras.

Y así como un castigo
perdí lo que era mío.

Un fuego despiadado
prendió en aquellos campos.

Después no quedó nada.
Ni la flor de la jara.

y el poema XVI resultan significativos:

Recorrías este camino
donde aún crecen las violetas
mas no dejaste aquí señal
porque tu paso era tan leve
como la brisa de la tarde.

Todo semeja igual que entonces:
el olor húmedo de helechos
la donosura de los álamos
el sol jugando entre las hojas
y un aire lleno de perfume.

Voy hasta el cruce y lo imagino
como el lugar de los adioses:
tú me besaste y seguirías
por ese lado hacia la luz
y yo viré y me perdí por el mundo.

Lo mismo que el XXII referido a Barcelona donde aparece un verso claramente explícito: «Era un mundo de luz». Ese mundo de luz, «mundo sin miedo, sin fantasmas, sin castigo, sin cuarto de las ratas», tal como se lo explicaba su madre (un mundo en el que incluso «el lobo era bueno», recordemos que uno de los poemas más populares, difundido por Paco Ibáñez es el que titula «Cuento», en él se hace referencia al lobo bondadoso)[17], se trastocará, tras la muerte, en un mundo de tinieblas. Precisamente la palabra «noche», «la noche y su castigo», «la oscuridad», «la negra atalaya del solo» se reitera con insistencia sobre todo en *Final de un adiós.*

Como hemos podido observar hasta aquí, los dos textos tienen muchas características comunes que parten en primer lugar del tema y de su tratamiento aunque en *Final de un adiós* (libro que contiene XXXIV poemas, catorce más que *El retorno)* aquél se amplie.

En efecto Goytisolo incluye en este libro dos nuevos aspectos. En primer lugar, dedica a la introspección los poemas XXIII, XXIV, XXVI y XXVII. En estos textos, en donde el punto de vista del hombre adulto es el que predomina, se pregunta, siempre en la noche, por su identidad, el paso del tiempo o qué hay tras la muerte. En segundo lugar, se plantea el tema del recuerdo (qué significa recordar, qué supone el olvido) lo que no había hecho en *El retorno* aunque, naturalmente, fueran los recuerdos los que generaran el libro. Precisamente el constante recuerdo de la madre muerta lleva en el poema 15 a suponer su retorno, retorno que el hijo espera «junto al mismo río» (notemos las connotaciones heraclitianas y manriqueñas de la palabra) y que pa-

[17] Publicado por primera vez en *Años decisivos (Claridad,* parte I, «El ayer»), posteriormente se recogerá con variantes y con el título cambiado. De «Cuento» pasará a denominarse «El lobito bueno» cuando se incluya en *Palabras para Julia.* Con este último título bautiza, además, la narración que compuso posteriormente para editorial Laia (1983), y con el de «Erase una vez» lo canta Paco Ibáñez.

rece que va a cumplirse inminentemente en el poema 21: «Y la hierba, otra vez, como una orilla/cederá, poco a poco, a tu presencia». Con esta esperanza se cierra el texto.

Contrariamente a lo que pudiéramos prever, *Final de un adiós* no se abre con la aparición de la madre muerta o siquiera con el mismo deseo de que vuelva. Por el contrario, en *Final de un adiós* se plantea la necesidad del olvido y la renuncia a los recuerdos que han marcado de un modo tan intenso la trayectoria vital del sujeto poético. Precisamente el hecho de recordar, a las arterías y traiciones del tiempo que también ejerce su rigor sobre la piel de la memoria, dedica Goytisolo los poemas VII «Una voz, o un gesto» y VIII «En tiempos de inclemencia». En ambos plantea una cuestión bien simple aunque paradójica: los recuerdos no sólo se transforman al antojo de los años sino que, a medida que nos acercan a las situaciones que los motivaron, nos van alejando de ellas. A menudo sólo somos capaces de recordar *recuerdos* no hechos, por muy intensamente que los hayamos vivido:

Los recuerdos de amor —no
los de espanto— se escapaban
por caminos cambiantes como azogue:
no poderlos fijar me parecía
más cruel que la explosión
que el bombardeo.
Y para no sufrir
tratando inútilmente de recuperarlos
preferí muchas veces
salir a media noche y escribir
con lápiz rojo en las paredes: muera
el tirano abajo los...
Así evitaba
seguirte hasta el inhóspito desmonte
y detenerme allí.
Aún hoy
pasados tantos años si no puedo
revivir una voz o un gesto tuyos
me imagino que sigo
pintando en rojo todas las paredes.

(p. VII, Final de un adiós)

Jaime Gil de Biedma, otro de los componentes de la escuela de Barcelona a la que, sin duda, pertenece J. A. Goytisolo, escribió en un poema memorable, incluido en *Moralidades:*

El recuerdo
será como un puñado de conchas recogidas
tan hermoso en sí mismo que no devuelve nunca
las palmeras felices y el mar trémulo.

Al olvido dedica asimismo el poema XI «Remedio al peor mal» y el XX «Olor de

lluvia». En el primero se refiere a la búsqueda del olvido anticipándose al poema XXXIV con el que se cierra el libro y en el segundo a las consecuencias que conlleva el inevitable paso del tiempo:

Confundido en el aire quieto
olvidé todas tus palabras
su débil huella. Lo que fue
se deshizo como una rosa.

(p. XX, Final de un adiós)

La rosa, tan mustia y tan ajada, tras tanto manoseo poético, de Ausonio acá, comparece en los poemas de Goytisolo recuperando sus connotaciones de caducidad efímera.

Precisamente estos cuatro poemas aludidos tienen su colofón en los que cierran el libro y en los que se vuelve a plantear la doble cuestión del recuerdo y el olvido. En el poema XXXIII «Y claridad su reino» Goytisolo escribe de manera contundente:

La evocación perdura
no la vida.

De la memoria de los vivos —ya lo advirtió Jorge Manrique en sus *Coplas a la muerte de mi padre*— depende, en la tierra,la pervivencia de los muertos. Y Quevedo aseguró más adelante —aunque en cierto modo se le anticipase Garcilaso en su Egloga III— en un soneto magnífico que esa pervivencia irá más allá de la muerte puesto que su memoria triunfará de la muerte, traspasando indemne y victoriosa las aguas del río Leteo.

Pero si en este poema Goytisolo aboga, entroncando con la tradición clásica, por la pervivencia del recuerdo, en el siguiente, el XXXIV con el que finaliza el libro, parece contradecir su afirmación asegurando que sin el olvido la vida es insoportable, que la memoria es un obstáculo que hay que salvar a toda costa para poder vivir. Y los recuerdos que sirven para salvar a los que amamos de la muerte, tal vez constituyan un lastre demasiado difícil de arrastrar. Por esto Goytisolo desea en última instancia desprenderse de ellos y abandonar, marchándose

... a una región
sin tiempo ni memoria
en la que todo esté por comenzar.

Sin embargo, el poema no expresa más que un deseo cimentado en un consejo:

Una voz que bien sé de dónde viene
me ordena que despierte
que me aleje del sueño
que abandone.

Digo que así será:
cortaré el agua de los maleficios
verteré azufre en tierra
y me iré a otro lugar.

¿De quién es la voz? ¿De la conciencia, de la razón o tal vez de su propia madre? Si es de ésta, creemos que el final del libro es irónico: A donde vaya —no hay lugares sin tiempo ni memoria excepto el de la muerte— seguirá oyéndola obsesivamente. Tal vez por esto creemos que este último poema enlaza de modo muy directo con el primero en el que el sujeto poético asegura:

Intenté despojarme de recuerdos
y el tuyo me envolvía.

Dije que no eras más que polvo
y el polvo se río de mí.

Aunque no se trate del polvo enamorado de Quevedo, se le asemeja en cuanto connota pervivencia. El polvo en el que se deshizo Julia Gay se burla del hijo dando así fe de vida. Fe de vida que éste traduce en unas pocas palabras de amor, tal como asegura en el poema II, a modo de dedicatoria («Por su fulgor perenne/contra la eternidad/le ofrezco unas palabras/de amor. Y nada más.»).

Posiblemente la literatura no tenga otra misión que fijar en el papel manuscrito o impreso, a través de las palabras, unas pocas vivencias para liberarlas así de las vicisitudes de nuestra memoria maltratada por la contínua erosión del tiempo. En el caso de Goytisolo las palabras ofrecidas en *Final de un adiós* se relacionan con las que forjaron el *Retorno,* de modo que, para el poeta, ese primer libro tiene una doble ventaja: no sólo le sirve para consolidar el recuerdo que de su madre muerta tenía en su juventud sino que le da pie para volver sobre él sin temor a trastocarlo dado que, gracias a la literatura ha sido preservado de cualquier transmutación u olvido. Sin duda *Final de un adiós* está escrito tomando como punto de partida *El retorno* para redondear lo que quedó inacabado o insistir en aquellos aspectos que entonces no pudieron ser tratados, como ya hemos visto. Y ambos textos no sólo pretenden rendir homenaje a la madre desaparecida sino también ganarle terreno a la muerte rescatando para la pervivencia —es decir, para la literatura— lo que, de no mediar la palabra escrita, acabaría por sucumbir bajo el peso de los escombros de la memoria.

CARME RIERA

Aspectos del feminismo *

La aparición del libro de E.D.B. debe juzgarse, creo, desde diferentes puntos de vista: en tanto aportación a la literatura psicoanalítica; en tanto postura ideológica que asume determinadas demandas sociohistóricas y en tanto obra teórica de una mujer que habla sobre la mujer. Este tercer aspecto supone la apropiación, por partida doble, de un territorio que ha constituido un coto especialmente vedado a la competencia femenina tradicional: el de la teoría. Es de agradecer, en temas tan contaminados por los intereses inmediatos, que los términos del debate, sin perder firmeza polémica, se apoyen en criterios de imparcialidad —ni ingenuos, ni abstractos— en los cuales hallan fundamento los pro y los contra de su propia argumentación. Por otra parte, más allá de los patrones objetivos para examinar trabajos de esta índole, el libro satisface una exigencia que asumo en nombre de sus potenciales lectores: la de encargar una respuesta a la aparente y mutua impugnación entre compromiso personal, solidaridad genérica y ecuanimidad teórica.

Como contrapartida, mi comentario intenta también ubicarse en el cruce de ese triple condicionamiento que seguramente decretó, tiempo ha, la particular historia de mi histeria, o sea, de mi feminismo espontáneo: la condición de ser mujer, identificada con el género femenino y con vocación especulativa. Por llevar tales marcas, la lectura de este libro me ha provisto de nuevas ideas para esclarecer una vieja contienda entre mi sexo y mi identidad genérica que, justamente por coincidir, tuvieron que chocar con otras tendencias igualmente mías pero enmarcadas por nuestra cultura en el cuadro correspondiente al género masculino: el gusto de comprender con la mente y no sólo con el corazón, bajo riesgo de volverse una «femme savante»; el esfuerzo por alcanzar el estadio de la justicia y no detenerse en el infantilismo reactivo y acrítico de una envidia insuperable por no decir «indispensable». No interesa aquí que yo haya o no cumplido *de hecho* tales aspiraciones sino el enfrentamiento inexorable de las mismas con lo que *de derecho* (un derecho ancestral hasta hace poco fuera de discusión) se resistía *en mí* a legitimarlas como femeninas.

Con otras palabras y generalizando: el libro que comento nos ayuda a las mujeres a entendernos a nosotras mismas —con mayor autocrítica y con mayor benevolencia, según el caso— porque nos ayuda a articular el doble discurso que incide en nuestra condición: el que responde a la formación del inconsciente individual y el que responde al inconsciente ideológico de las formaciones culturales que, en buena medida, dictamina a priori sobre el destino de los géneros y por ende de sus individuos. Así entendida, la cultura es aquella dimensión que pone en actividad los muchos supuestos que, sin ser conscientes, nos condicionan.

* EMILCE DIO BLEICHMAR: *El feminismo espontáneo de la histeria.* Adotraf Ed. Madrid, 1985. Premio «Clara Campoamor» 1984. Instituto de la Mujer. Ministerio de Cultura.

En la manera de plantear esta articulación del deseo femenino con la ley de la cultura reside, en mi opinión, la línea reflexiva más importante abierta por el libro. Ante todo porque practica una infrecuente independencia respecto a las diversas escolásticas que se disputan la verdad psicoanalítica y puede así aprovechar la savia vitalizante que todas ellas hubieron de aportar al cuerpo doctrinario en su momento. En segundo término, porque adopta la misma actitud respecto a los conceptos fundacionales de la teoría, interrogándolos no sólo en busca de su fecundidad sino también de sus límites. Es así como retoma el concepto de identificación, dejado en almácigo por Freud, para elaborar una alternativa que contrapese —sin anular, según veremos— la incidencia central del Edipo y del punto de vista de la sexualidad en el psicoanálisis. Así es posible, dentro de la doctrina misma, abrir una cuña que, por el sesgo de la identificación, permite pensar en otros términos el enfrentamiento de la líbido con la cultura. La cultura ya no es tanto una dimensión que la líbido encuentra «afuera» y después debe interiorizar sino un poderoso factor de la identidad internalizado desde el origen como instancia intrapsíquica a través de aquella relación de ser a ser que suponen las identificaciones primarias, previas a toda elección de objeto pero irremisiblemente condicionadas ya por los contenidos culturales de la identidad de género.

Libertad y capacidad crítica respecto a las propias elecciones teóricas: dos virtudes que puedo juzgar en cuanto suponen una postura «existencial» en el oficio de pensar. Menos facultada, en cambio, me siento para opinar sobre los frentes polémicos que el libro haya podido engendrar con relación a las diferentes familias psicoanalíticas. Juego, por tanto, como mujer y desde la filosofía, mi propio encuadre teórico, pero no en nombre del lector psicoanalista. Reivindico, sin embargo, la validez de este juicio emitido desde un punto de vista extra-analítico porque el libro, como el psicoanálisis mismo, apunta más allá de sus propias fronteras.

Creo conveniente trazar primero el eje sobre el que se sostiene el argumento mayor de la autora para señalar después su convergencia con algunas conclusiones a las cuales hube de llegar desde mi propio campo de reflexión abonado por la tradición filosófica.

Los puntos principales

Reconstruyamos pues la cuestión de la histeria y de la feminidad tal como la prsenta E. D. B.:

Para comprender el título de la obra —verdadero resumen de su tesis más original— es preciso discriminar antes entre sexo anatómico biológico —mujer o varón— y género —feminidad o masculinidad. Estas últimas categorías, en tanto patrones de la identidad genérica, son patrimonio exclusivo del discurso *cultural.*

Reconocer esta diferencia es avanzar en la magna perspectiva abierta por Freud al mostrar la impronta de la fantasía, de lo imaginario, de lo simbólico, en la realidad psíquica y por ende en la realidad humana a secas. La cultura, orden de lo simbólico, no es ya un avatar del hombre «natural» sino su punto de partida como especie. Pero esta nueva lectura de lo «real», alejada de los viejos prejuicios naturalistas, todavía com-

pite en Freud con cierto respeto positivista por los «hechos», en este caso, el hecho biológico de la determinación sexual por la anatomía. De allí que su abordaje de la feminidad resulte condicionado, en buena parte, por lo que podríamos llamar el «prejuicio anatómico» de una cultura, la nuestra, inmemorialmente anclada en los valores modélicos de la masculinidad. Todo hecho es una teoría, pensaba Hegel. Pero no se trata de menospreciar la importancia de un hecho tan flagrante como el sexo biológico y sus consecuencias. Lo atinado es más bien incluir, en el planteamiento metodológico mismo del problema, la reiteración de un asombro ya muchas veces inhumado y exhumado por el conocimiento a lo largo de la historia: el asombro ante «el poder incalculable de la creencia humana» según lo expresa E. D. B. La reiteración de ese asombro renueva a su vez la exigencia de un cuestionamiento interminable de lo «evidente» y de lo «dado».

Si queremos, pues, llevar adelante la potencia crítica de Freud, incluso contra las trabas ideológicas que a él mismo le interfirieron la visión del «eterno femenino», será preciso «poner a trabajar el concepto de género en el interior de la teoría psicoanalítica sobre la sexualidad femenina». Me gusta esta formulación que da una idea ajustada del talante reflexivo que rige en el libro: «pone a trabajar» una idea junto a otras ya establecidas por la teoría y acata los reordenamientos internos que ese dinamismo demanda.

¿En qué consisten tales reordenamientos?

Al hacer jugar la figura cultural y genérica de la feminidad sobre los procesos de constitución de la sexualidad femenina, explicados hasta ahora a partir de la envidia del pene, o sea de una masculinidad frustrada, cambian de acento las etapas de formación de la psique humana y su incidencia en los conflictos de la subjetividad sexuada, femenina y adulta. Más tarde se verán las contradicciones que enfrentan entre sí a estos atributos. Por ahora basta señalar que el nuevo enfoque revela la importancia de la identificación primaria, preedípica, con la madre —modelo omnipotente y omnisciente para ambos sexos— como una de las condiciones fundamentales del Yo ideal del género, o sea, del sistema narcisista de la niña. Igualmente resalta la magnitud de su quebrantamiento posterior durante el episodio edípico, cuando se produce la crisis de castración que pasa por el descubrimiento de la diferencia anatómica de los sexos. Ese ideal genérico debe reconstruirse, después del Edipo, por medio de una identificación secundaria con la madre, pero se reinstaura ya bajo el golpe asestado al narcisismo de la feminidad, tanto por el efecto de la oposición fálico-castrado como por una valoración social ambivalente del género y en abierto desacuerdo con los criterios de adultez acuñados para el sujeto cultural. Esto en cuanto al proceso de la identidad genérica.

¿Qué pasa, a su vez, con el proceso constitutivo de la sexualidad de la niña? El conflicto feminidad-narcisismo no es el mismo que sexualidad femenina-narcisismo. El varón podrá separar la satisfacción pulsional y la valoración narcisista, cuyos modelos habrán sido, respectivamente, la madre como objeto y el padre como género. La niña, en cambio, «dirigirá su búsqueda sexual y narcisista sobre el mismo objeto —padre sexualmente investido y varón socio-culturalmente valorado (agregado mio)— quien por esta peculiaridad de otorgar tanto el goce como la valoración no puede dejar de

ser erigido, de alguna forma, en su ideal» (p.29). De modo que la mujer no podrá independizar su goce de su reconocimiento narcisista puesto que deberá acudir a la misma fuente para obtenerlos.

Esto vuelve conflictiva la articulación entre el deseo sexual y el deseo narcisista en la mujer. Para la mujer el sexo es el camino del goce y del reconocimiento. Para el varón el sexo es el camino del goce y la relación interpares el camino del reconocimiento.

En relación a la pulsión, esto trae como consecuencia que el varón podrá constituirse en sujeto de su deseo, escindiendo el deseo del amor; la mujer en cambio deberá legitimar su goce por el amor, bajo riesgo de una condena derivada de los códigos convencionales de la feminidad construidos por la cultura que connotan como «sucio» el puro deseo sexual femenino.

Respecto a la evolución del Ideal del Yo en los distintos géneros, en el caso del varón el Ideal puede, a lo largo del desarrollo, cambiar de caracteres pero no de naturaleza puesto que narcisismo y masculinidad se refuerzan. Para la niña, en cambio, no existe evolución del Ideal del Yo sino colapso del ideal femenino primario y descubrimiento creciente de su inferioridad social, lo que le impide narcisizar sus metas femeninas, de modo que la estructura del Ideal del Yo femenino secundario bascula ineluctablemente sobre alguna referencia fálica.

O sea que la valoración cultural del género es fundamental en la estructuración del sistema narcisista y marca de manera diferente para ambos sexos los destinos de las distintas instancias psíquicas. En el caso de la mujer se producen múltiples oposiciones: entre Yo y pulsión —si no reprime su pulsión atentará contra su narcisismo porque la idea convencional de feminidad no legitima a una mujer sujeto de su deseo—; entre ampliación del Yo e ideal del Yo —si intenta alcanzar autonomía independizándose social o intelectualmente se encuentra compitiendo con el hombre y pierde feminidad—; entre su Super Yo, atento a una moral de responsabilidades, y la moral de derechos culturalmente impuesta como superior y acorde con los patrones de la ética masculina. Antígona y Creonte inmortalizaron, *ab origine,* la opción raigal planteada por este último enfrentamiento.

Ante semejante encrucijada a la mujer no le ha quedado, la mayoría de las veces, otra salida que la histeria, una sintomatología a través de la cual expresa el profundo conflicto narcisista que la relación deseo-placer le provoca. Lo importante de comprender es que, bajo cualquiera de sus variantes nosológicas —personalidad infantil-dependiente, histérica o fálico-narcisista— la histeria no supone una indefinición sexual —deseo de ser hombre— sino un intento de equiparar o invertir la valorarización de su género. Culturalmente hablando, constituye un modo vicario de luchar por ese narcisismo herido, por el reconocimiento de si, diría Hegel, por una jerarquización de su género que no pase por el exclusivo valor sexual que le es otorgado en tanto objeto de deseo.

Llegamos así al nudo del problema y título del libro.

La histeria, como todo síntoma, es una formación sustitutiva; ante un conflicto sustituye una acción consciente por una reacción inconsciente. La histeria designa aquella sintomatología que suple un impulso consciente de reivindicación femenina, una

acción feminista, por una forma inconsciente de autoafirmación que consiste en una negación trágica: negar el propio deseo al deseo del otro. Aceptar el placer ligado a la consecución de su deseo es, la mayoría de las veces, humillante para la mujer. Entregarse al placer es denigratorio porque significa aceptar la condición de objeto sexual a que la reduce el otro, siendo el otro no su pareja sexual en particular sino la sociedad y la cultura entera. Porque la temible paradoja que se encarna en la histeria como síntoma cultural reside en que, siendo una reivindicación enferma, no puede emanciparse de «los paradigmas y sistemas de representación masculina, y su feminismo espontáneo y aberrante se pondrá en juego *en el mismo terreno en que ha quedado circunscripta y definida*, el sexo (p. 31 subrayado mío)». O sea, el sexo es el terreno en que se dirime el conflicto narcisista; la pulsión, el Ello, presta su lenguaje a las reclamaciones del Yo. «De esta peculiar manera la mujer se hace oír en tanto sujeto, reivindicando su deseo de reconocimiento, de valorización en tanto género femenino, lo que equivale a considerar su feminidad como equivalente de su ser-humano, no sólo de su ser-sexuado» (p. 212).

Esta dimensión de la problemática de la mujer, afirma la autora, vista desde el narcisismo de su género, ha permanecido y permanece silenciada para la cultura, el teórico, el terapeuta y para la propia mujer. Es decir que, por el bien de una patología cuestionada en su puro carácter nosológico, salta a la vista una profunda contradicción estructural en la condición femenina en tanto determinada por la cultura. Dicha determinación ha consolidado la asociación universal de la feminidad con la histeria no porque se trate de un síntoma «natural» sino porque alcanza el grado de una «segunda naturaleza» socialmente configurada. En la mujer se enfrentan la sexualidad, como orientación del deseo, con la feminidad como figura cultural preestablecida que desvaloriza su narcisismo y con los criterios de salud mental que definen la condición adulta: capacidad de pensamiento autónomo, toma de decisiones claras y acción responsable, o sea, en términos psicoanalíticos, la resolución del Edipo.

Conclusiones coincidentes

Ahora quisiera presentar otra versión del problema, distinta y sin embargo coincidente con los análisis hasta aquí reseñados. Se trata de una interpretación inspirada en las enseñanzas de los grandes filósofos. Si se los aprende a leer, ellos suelen ofrecer claves para pensar estos dilemas importantes en términos opuestos, a veces, con sus propias posturas al respecto. Para el caso, pueden enseñar a pensar la feminidad a pesar de que la trataron desde la perspectiva genérica a la cual han pertenecido todos sin excepción: la masculinidad.

Si intento formular esta aproximación entre dos versiones procedentes de distintas disciplinas es porque pienso que ambas se refuerzan mutuamente. Su fuerza conjunta confirma, además, la justeza y la justicia del nuevo horizonte teórico y práctico abierto, hoy, para el planteamiento de los problemas de la mujer.

E. D. B. sostiene que en una cultura inspirada por los valores de la masculinidad, los conflictos narcisistas de la feminidad se expresan vicariamente a través de síntomas

y que esos síntomas adoptan la forma de la histeria, o sea, una patología que afecta al orden del deseo. Para acercarme a esa tesis desde mi enfoque debo resaltar ciertos puntos sostenidos por la autora, forzar levemente otros e introducir alguno nuevo.

— El placer, la mera satisfacción de la pulsión, no resuelve el deseo humano que, más allá de su objeto libidinal es deseo enfrentado a otro deseo. Según la concepción de Hegel y, más tarde, «puesta a trabajar» psicoanalíticamente por Lacan, el deseo humano es deseo de un deseo.

— Esto inserta la problemática del deseo en una dialéctica más amplia —la del dominio y sometimiento— constitutiva del orden humano en cuanto tal: cada uno debe arrancar al otro ese deseo que lo constituye, que le dice quién es, que le otorga identidad, que lo reconoce en su humanidad.

— Según el tipo de vínculo —económico, social, familiar, sexual— la oposición amo-esclavo adopta caracteres específicos. Pero, cualquiera sea la esfera, siempre hay en la líbido una dimensión desexualizada —para tomar prestado un término de *El Yo y el Ello*— puesta en juego por esa dialéctica: es, como bien muestra E. D. B., la que atañe a la demanda de reconocimiento narcisista. El deseo no es entonces mero deseo del otro sino deseo de ser reconocido por el otro como persona. Hegel, en el célebre pasaje de la *Fenomenología del Espíritu* lo explica como una relación de conciencia a conciencia: «la conciencia de sí sólo logra su satisfacción en otra conciencia de sí».

— La sobredeterminación cultural de la diferencia anatómica entre los sexos, al instaurar una diferente valorización social de los géneros, convierte la relación hombre-mujer en un campo privilegiado, en un ejemplo paradigmático de la incansable lucha del ser humano por el reconocimiento de sí, lucha que pasa, según Hegel, por la dialéctica del dominio y de la servidumbre.

— Para nuestro propósito y usando libremente a Hegel, lo que interesa subrayar en el desarrollo de esa larga marcha (cuyo punto de partida, en cualquier esfera, es justamente la bipolaridad de uno que domina y otro que se somete) es la manera peculiar como se plasmó el destino de sometimiento que cupo a la mujer.

Hegel muestra que la situación inicial de sometimiento es la escuela de la libertad ya que el hombre no nace «naturalmente» libre. El ejercicio arbitrario del deseo no es libertad. El amo no es libre por ser amo. El esclavo, en cambio, ***deviene*** libre educando su deseo y conquistando su identidad en la disciplina del trabajo impuesto por el amo. La libertad ***devenida*** es la única concreta y efectivamente real. De ahí que, visto desde la filogénesis, la figura del amo es sólo un momento necesario para el engendramiento dialéctico del hombre libre en el siervo, que sabe de la libertad porque sabe de su servidumbre. Por eso, la figura cultural del siervo es la verdadera depositaria del ***telos*** histórico de la humanidad que debería tender al universal reconocimiento del hombre por el hombre en su dignidad plena, en su valor como sujeto libre entre sujetos libres.

Pero no sólo los amos han obstaculizado esa meta: ***la impotencia de los esclavos ha marcado su forma de rebelarse volviéndola muchas veces impotente.***

— Con ayuda de Nietzsche y Freud es posible leer la otra cara de la parábola del servilismo. Considerando que el siervo ha de cumplir este proceso de liberación ***desde el sometimiento*** se advierte que, en su lucha por hacerse reconocer, el sometido accede a su vez a formas de sometimiento trastocadas, desplazadas, subrepticias. Ningún escla-

vo está totalmente desprovisto de recursos para tratar de invertir la asimetría de su relación con el amo y para encontrar mecanismos perversos a fin de someter a su vez. Rebelión viciada. Los seres a quienes se prohíbe la verdadera satisfacción de la acción sólo encuentran una vía de escape, dirá Nietzsche, actuar por reacción. Sin llegar a la negación combativa oponen al dominador un «no» secreto e íntimo que se expresa en formas indirectas, por caminos desviados y sustitutivos. Así explica la memorable «rebelión de los esclavos» en la *Genealogía de la Moral.* El judeocristianismo, ideología de esclavos frente al paganismo, funda su largo reinado en esta inversión exitosa: hay que convertir la impotencia en fuerza, hay que hacer valer como virtud del espíritu el instinto reprimido. En esta distorsión se afirmó su dominio.

— Es preciso recoger el guante machista que Nietzsche nos arroja —las mujeres somos el más refinado ejemplo de sometido-sometedor— a fin de rescatar, con afán autocrítico, la profunda verdad que encierran sus análisis: el siervo, en tanto siervo, no puede dominar y afirmarse más que bajo formas aberrantes y vicarias, convirtiendo, trastocando, desplazando, metaforizando.

— Dentro de los estrictos marcos de una reflexión psicoanalítica E. D. B. da contenidos explícitos y precisos a estas proposiciones generales de una teoría de la cultura: la histeria es esa forma, vicaria y sintomal, que la mujer encuentra para oponerse al amo y rebelarse. La histeria adquiere así una dimensión cultural y estructural que, al mismo tiempo justifica su universalidad —atañe a los conflictos de la identidad genérica— y la desnaturaliza: tales conflictos no vienen del útero sino de la herida narcisista que la valorización cultural ha infligido desde siempre a la feminidad. «La histeria no es sino el síntoma de la estructura conflictual de la feminidad en nuestra cultura».

Emancipando así la visión del problema del peso del determinismo biológico, queda despejada para la mujer la posibilidad de pensar y encaminar su «destino» de esclava en términos histórico-culturales —regidos por el cambio— y no naturales, anclados en una inmutabilidad fatalista.

«El reverso del destino es la conciencia, la libertad» reza el texto de Octavio Paz que sirve de epígrafe al libro. Y es por allí por donde nos reencontramos con Hegel y quizá podamos entender que, contra cualquier evidencia inmediata, la figura del amo esté condenada al retroceso en toda ocasión en que se mide con un avance de la conciencia. Aunque la mutua dependencia de las figuras del dominio y del sometimiento se renueve incansablemente, como las cabezas de la hidra, cada paso de la conciencia de sí, de una clase de sometidos, incorpora su propia dialéctica a la lógica inflexible de la libertad entrevista por Hegel, una lógica que hace depender el futuro de la historia del silencioso trabajo de zapa de los esclavos.

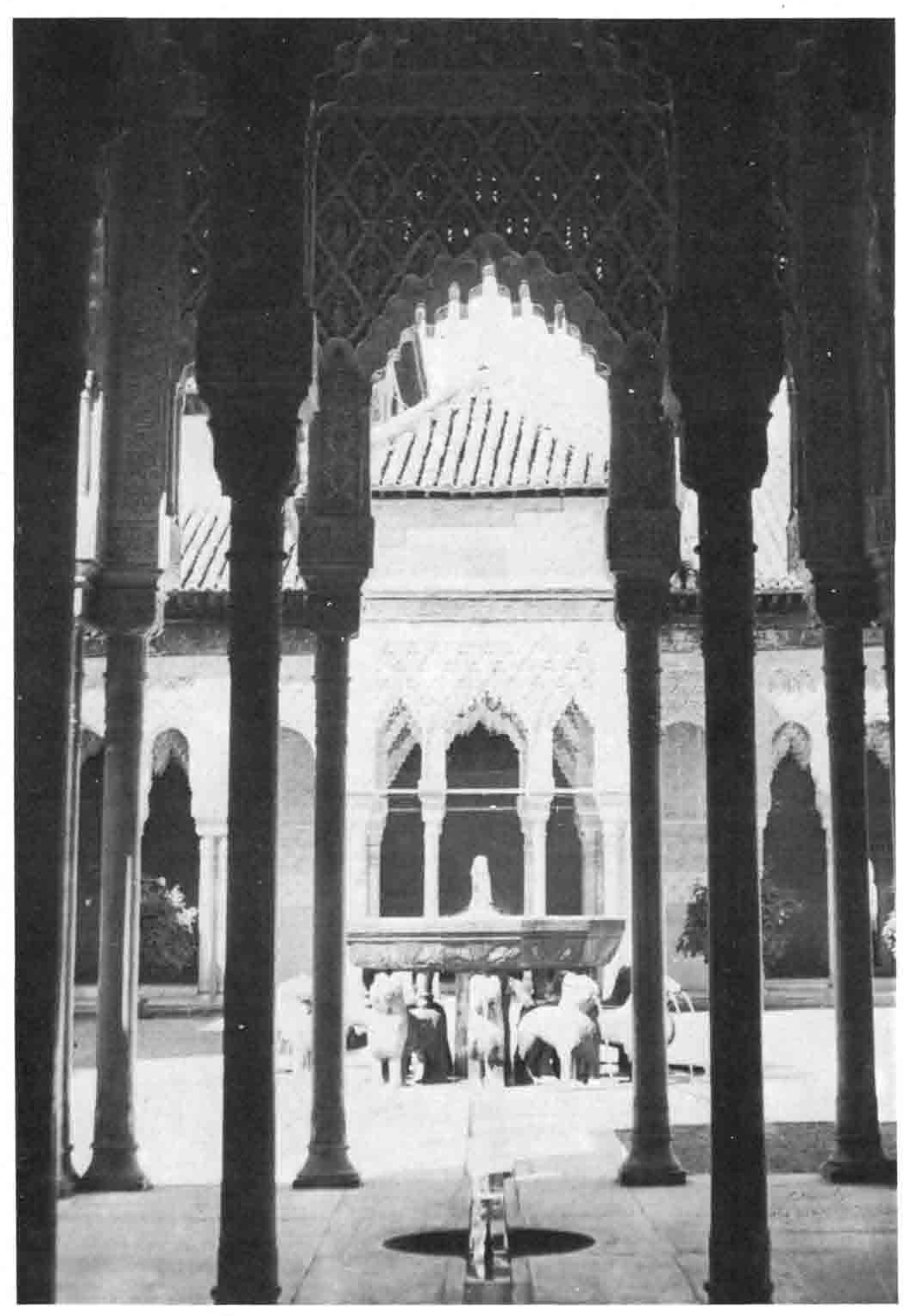
NELLY SCHNAITH

El cuarto de los leones, sombra del paraíso

—«Muley, nos quedan los jardines.» Con esta respuesta ilusionada y palpitante, como los múltiples y diminutos centelleos de las caserías de la vega que se abría ante su asombro, Abencomixa, el viejo y taciturno visir nazarí, contesta al desolado requerimiento de Boabdil, último sultán granadino, en un imaginado y fantasmagórico paseo nocturno por los Alcázares de la Alhambra que el genio de un singular arabista ideara. Los jardines, cierto es que a la ciudad le resta ese epicúreo consuelo. Granada supo, como nadie, disecar la nostalgia del Edén, y, en el trasfondo del ilusionismo decorativo del Islam, ha robado al más allá una parcela de ensueño: el jardín/paraíso, la cósmica unidad de un mágico sistema de audacias de la imagen, en medio de las que vive —misterioso y sorprendente— sujeto a los embates rítmicos del azar. Del inseguro azar de las frágiles y quebradizaas arquitecturas que lo encierran. El Cuarto de los Leones de la Alhambra es la más refinada experiencia de esta metáfora. Se le ha comparado a un claustro medieval, pero, sin duda, le falta ese ascetismo zahareño y frío del cenobio cristiano y, por el contrario, abunda en deslumbradoras paradojas de insomnes vegetales, hallazgos sorprendentes y larvados atauriques que inquietan su tranquilidad aparente. En medio de este reinado de lo inmediato, entre arabescos perpetuamente acordes, como una letanía piadosa y eterna: el tiempo. Una realidad tan familiar e irrepresentable como el tiempo.

La distribución de los espacios gira aquí en torno al epicentro de la fuente, cuya importancia es la clave del conjunto. Todo se arrebata al horizonte y se encadena al jardín. El ritmo se sincopa y obstaculiza con los continuos preciosismos de las perspectivas, se disgrega todo o se alza a las miradas, se sofoca y condensa la armonía entre los muros para destilarnos su sombra y su perfume. La fuente se desangra en las cuatro direcciones cardinales —émula de los ríos del evocado Edén— asaetando al paseante con las gotitas de su diminuto aljófar y los afiligranados venablos de sus versos:

¡Bendito Aquel que dio al imán Muhammad
preceptos que embellecen sus mansiones!
pues, ¿por ventura no hállanse aquí maravillas
que Dios quiso fueran en su hermosura impares
y una taza de perlas de traspasada claridad
que sus bordes adorna con burbujas de aljófar?
Líquida plata corre entre las perlas
semejando a ellas en su nítida blancura.
Mármol y agua parece que se funden
sin alcanzar a saberse cuál de ambos fluye.
¿No ves, acaso, el agua desbordar la fuente
ocultándose luego en sumideros?



La Alhambra. Patio de los Leones. Granada

Es un amante que se duele en llanto
y enjuga sus lágrimas por miedo al delator.
¿No es verdad, jugo de nube —el agua—
que los regatos traen a los leones
como si fueran mercedes que el Califa
prodiga a los bélicos leones?
¡Tú, que inmóviles los ves,
sabe que sólo el temor los queda!
¡Oh prole de Ansares que heredaste
nobleza que aventaja a los altivos,
sea la paz de Dios contigo y vive siempre
reanudando el festín, abatiendo al enemigo!

Que prodigio se transfiere a la vista desde cada rincón donde los yesos se irisan en abigarrada frondosidad decorativa, o el caleidoscopio del tiempo conjura a las historias de esclavas danzarinas y logarítmicas insidias de Abencerraje y Sultán. No fábula, no trasgos, no hay moros encantados en toda la lírica peripecia del patio, la fantasía se dispara, traspasando las presencias, para habitar en otra dimensión de la locura, donde la luz no es consciente de su fraude, donde el espacio se sumerge en la opalina delicia de las fuentes. Beatitud celeste se apercibe mediante símbolos que aluden a una prometida felicidad, sosegada y tranquila como los palmerales del oasis beduino: ¿qué otra cosa, si no, semejan esas ahiladas teorías de columnitas, tan ágiles que parecen cimbrearse por sus delgados fustes? El huésped de este sosegado ámbito diríamos que ha alcanzado su «estación total», nada se niega a la delicia abrigada por los muros, como insumisa y rebelde al programa constructivo del resto del Alcázar. «Hay en ella hermosuras evidentes y hermosuras ocultas», tal lo cantan los muros epigrafiados de una de sus salas fronteras, heridos por el lírico cálamo de Aben Zamrak. No hay duda de este aserto y es fácil comprobar la realidad por el juego de las antítesis, por la ingeniosa mística de la ilusión perpetuamente alterada en su fluir. La permanencia es atributo divino con exclusividad; en el jardín todo cambia, víctima de la vorágine de las horas, de la tiranía de las estaciones, del capricho de la luz.

Aquí, la luz es un fluido líquido y presente que se vierte en los ámbitos de los espacios truncados, invadidos por las formas de sucesión ilimitada; para el saber del creyente, el punto medio entre lo eterno y lo creado es continuo. Rutilantes estrellas, que no cúpulas erizadas de estuco, coronan los flancos del prisionero jardín. Allí, la alquitarada norma nos conduce y se refugia —inmaterializada y pura— sobre el trasfondo nocturno que alerta el alba y su corazón de nácar. Pero esa crecida ebriedad de las bóvedas, esos ilusionismos provocados por el despliegue de los arcos, esa pasión inmóvil de atauriques engarzados sobre el perfil del aire, continuación sin fin serán por do correr —gemelos— espacio y tiempo. A través del modulado ritmo transido del sonido de los surtidores, con su goteo vivo, el canal nos lleva en su brillo de sombra hasta la estancia, plena de contrastes en su lírica anarquía. Y los muros gritan su canción al que los mira, y la magia comienza, y el vacío se sacia de magia:

Soy el jardín que al orto se adorna de belleza:
y, si contemplas con hermosura, de mi condición sabrás.
Pues por el Imán Muhammad, mi señor, compito
con lo más noble que será o ha sido.
¡Por Dios, que sus obras superan en fortuna
a todo monumento!
¡Qué delicia aquí para la vista hallas!
Por ella el noble corazón sus deseos retoña.
Se guarecen aquí en la noche las cinco pléyades,
y el viciado aire alborea exhalando sus delicias.
Luce una cúpula brillante que no ha par
de ocultas y evidentes hermosuras.
Salúdala Géminis con su extendida mano
y acude a ella, a conversar, la luna.
Desearían los rutilantes astros incrustarse en ella
y no más girar en su celeste curso
y en ambas estancias esperar sumisos
y como esclavas servirle a porfía.
¡Oh, maravilla fuera que los luceros
perdieran vuelo y traspasasen
el límite fijado en la sideral esfera
para, presto, servir a mi Señor,
pues quien al Glorioso sirve, gloria alcanza!
El alcázar con la celeste bóveda compite
por causa de pórtico tan bello.
Lo reviste con tan hermosa gala
que en olvido pones al tisú del Yemen.
Cuantos arcos se alzan en su cúspide
sobre columnas por la luz bañadas,
planetas creerás que son que, en su girar,
apagan el brillo de la naciente aurora.
Columnas en todo tan hermosas
que, cual proverbio, andan
en lenguas de la Fama.
Lanza el mármol su luz clara
invadiendo las tinieblas,
brilla herido por el brillo
y pensarás que perlas son, pese a su altura.
Jamás vióse palacio más cumplido,
de más claros ámbitos y espacios.
Jamás rióse jardín más florido
de más exquisito aroma y dulce fruto.
Paga al cadí de la hermosa par tributo,
pues, al alba, dejan en la mano del céfiro

justos dracmas de luz,
mientas que luego dinares de sol
sus troncos ornan...

Todavía la gama del amor, de ese amor disímil del corazón del árabe, trasciende los límites del espacio y se cobija en el primor de compactas superficies claroscuras, inunda los zócalos, bulle confuso en los ritmos decorativos de la alcoba vecina al patio, y se arredila en el mirador de Lindaraja. Presidirá allí suspendido el plácido sesteo de las concubinas que al azar invita a competir con tanta literaria gacela, desolada luna o frágil flor:

Aquí el aire esparce su fresco aliento:
la atmósfera es diáfana y agradable el céfiro.
He llegado a reunir toda belleza hasta el punto
que de ellas luz toman los astros en el firmamento.

En este cosmos diminuto se trueca todo en su caudal inagotable, se encadenan los contrastes y la realidad cede su puesto al artificio, tan tirano, a veces, y constante que priva de inmediata emoción al poema:

En verdad que en este jardín soy un ojo
de gozo lleno y mi pupila
es Muhammad, mi señor,
por su generosidad alabado y su valor,
el de nombre más alto
y más apacible ser
luce en el firmamento del reino
la luna del buen augurio
cuyos benéficos influjos duran
y espléndido es su fulgor.
No es otro él sino el sol
que aquí tiene su casa
y do derrama su luz,
va allí su beneficio.
desde mí contempla la extensión de su reino
cuando en el solio del Califato
brilla luciendo su esplendor.
Hacia el lugar donde juegan los céfiros,
vuelve su vista,
y do tronan tranquilos tras sus homenajes rendir.
Contempla en aquellos parajes
tanta dulzura
que su vista se extasía
y absorto queda su entender.
En este sitio aparece un firmamento de cristal
que admiración causa.

En él la belleza se estampa
y de ella se orna enriquecido.
La luz y los colores en él
se esparcen, y en tal manera
que ser pudieran
semejantes o distintos.

Mundo confundido, aprisionada belleza, alquitarado lar de las luces, el agua o la poesía. Recinto fósil de una dicha nunca saciada, nunca extinta. Cada verso es un haz de imágenes que, en la peripecia del patio, se agavilla y somete al polícromo dictado de la aventura, a la amorosa, mistérica, nocturna y —de improviso— sonora y solitaria vida de la Alhambra.

EMILIO DE SANTIAGO SIMÓN

Un multitudinario encuentro de cineastas latinoamericanos

Por primera vez asistíamos al Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; doble curiosidad, entonces, ya que era también nuestra primera visita a Cuba. La experiencia, para el observador de los problemas políticos, sociales y económicos de Iberoamérica, era por lo mismo inevitable y atractiva, ya que un Festival de cine suele ser un microcosmos peculiar, un viaje oceánico y terrenal por las infinitas cintas de celuloide; pero el de La Habana tiene una constante referencia a los citados problemas del continente, que son tantos. Y Cuba, por supuesto, tiene una posición muy definida, que en parte se reflejaría en los filmes proyectados.

Los que han asistido al certamen desde sus comienzos, nos aseguran que éste, el séptimo, es el más ambicioso y multitudinario. El número de invitados se ha duplicado con creces, hasta acercarse a las mil personas; más de cien periodistas extranjeros (entre ellos el prestigioso Marcel Martin y un equipo completo de TV española); directores de otros festivales, entre ellos Lino Miccicché de Pesaro; muchos directores latinoamericanos, entre los cuales se cuentan algunos tan prestigiosos como Joaquim Pedro de Andrade (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Miguel Littin (Chile), Fernando Birri (Argentina), Fernando Solanas (Argentina) y Eduardo Coutinho (Brasil).

Una serie de escritores, que participaban del II Encuentro de intelectuales por la

soberanía de los pueblos de América, fueron invitados también al festival; entre ellos estaba (en realidad es asiduo apoyo del mismo) Gabriel García Márquez. Mario Benedetti, que fue presidente del jurado de films de ficción en largometraje, Osvaldo Soriano, Carlos Somigliana y un largo etcétera, se sumaron a las fiestas de la imagen.

Entre largos y cortos, se vieron más de 400 títulos, con cierto predominio del género documental; el Festival de La Habana se precia de admitir a todos y ello implica, inevitablemente, que la paja se mezcla con el grano... El trabajo era desbrozar todo aquello y hallar lo mejor, que a veces era óptimo.

Pero antes de referirnos a las películas, que como se ha dicho eran aceptadas con criterio amplio y sin distinción de géneros y temas (salvo las pornográficas, apologéticas de la violencia o las anticomunistas, según nos acota un directivo del festival), habrá que mencionar dos de los actos paralelos más significativos: la firma del acta que formaliza una nueva institución de ayuda al cine latinoamericano, que se llamará «Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano» y la realización de un simposio sobre la situación actual del cine en Africa, Asia, América Latina y Europa occidental.

Fundación e Imperio

El 4 de diciembre de 1985, ya en marcha el VII Festival, la mayoría de los invitados llegaban, por la mañana a la Casa de las Américas. Allí, en el gran salón de la primera planta, poblada por kinetoscopios, fusiles fotográficos de Marey y otras piezas de museo, como antiguas cámaras Lumière y proyectores Pathé (parte del Museo del Cine, precisamente) se proclamaba la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con propósitos mucho menos retrospectivos... La idea, propuesta por el Comité de Cineastas de América Latina y apoyada entusiastamente, como dijo uno de sus miembros, Edmundo Aray, por el propio Fidel Castro, consistirá en una institución, sin fines de lucro, que apoyará financieramente los proyectos de cineastas de América Latina, en especial los nuevos o los de países con cinematografías más débiles o incipientes. En el acta de creación, redactada por dicho comité (La Habana, abril de 1985) se puntualizaba que se creaba «a los fines de contribuir al fortalecimiento de la cinematografía de nuestros países, en particular de las cinematografías nacientes, mediante el fomento a la producción, distribución y exhibición, así como a la investigación, docencia, conservación, archivo y difusión cultural de la obra cinematográfica, en el amplio campo de la preservación de nuestro patrimonio cultural y la progresiva renovación de nuestra sociedad».

La Fundación, que cuenta ya con un aporte de cien mil dólares y espera nuevos donativos, tendrá su sede en La Habana (provisionalmente en Casa de las Américas) en comunicación con todos los cineastas de los países iberoamericanos. Allí recibirá proyectos y sugestiones, destacándose que sus directivos (los miembros del Comité de Cineastas) están desde ya autoexcluidos de sus posibles ayudas. En general, puede suponerse que dada la actuación y las declaraciones del Comité y sus numerosos adherentes, tanto su propia ubicación como la determinada en la Fundación, será de una clara opción por la lucha antiimperialista (también en el cine, que definen dominado

por las multinacionales del espectáculo) y políticamente cercano al régimen cubano.

Cabe señalar que desde hace unos años, los cineastas y/o los organismos oficiales de cine del continente (allí donde los hay) se han reunido varias veces para intentar la articulación de un programa común de defensa, fomento y desarrollo técnico de las diversas cinematografías latinoamericanas. Así surgieron organizaciones como la OCI (Organización Cinematográfica Iberoamericana), que surgió de los dos Encuentros de cine organizados por la Dirección de Cinematografía española, realizados en 1983 y 1984. Esta ambiciosa entidad, que entre otras cosas proponía una más estrecha colaboración e intercambio entre los cines de España e Iberoamérica, parecía entrar, después de su IIa. Reunión, en septiembre de 1984, en una fase constructiva. Sin embargo, a estas fechas, según hemos podido averiguar, nada se ha hecho para transformarla en una entidad activa.

El 24 de agosto de 1984, los representantes de institutos oficiales cinematográficos de Argentina, Brasil, Colombia, México, Venezuela, Cuba y Panamá, reunidos en Cartagena, durante el curso del festival de cine que se realiza en esa ciudad colombiana, acordaron la creación de una entidad similar a la anterior, pero de ámbito exclusivamente latinoamericano. En realidad, trascendió que la Directora de Cinematografía de España (entonces Pilar Miró), había sido invitada, pero que la comunicación llegó tarde, justo en medio de las vacaciones de verano septentrional...

En esta asociación, la ACLA, se propugnaron diversas medidas para estimular los convenios, coproducciones, circulación de filmes, etc., hasta llegar a una meta: el Mercado Común Latinoamericano de Cine. También se contemplaba la ayuda a los países con infraestructura cinematográfica más débil e incipiente, la realización de semanas de cine de los diversos países firmantes y los estudios para normalizar el control de taquilla, la defensa de la autoría frente a la piratería videográfica y ante los nuevos medios de reproducción, incluyendo los convenios con la televisión. La ACLA realizó la primera reunión de su Comité permanente en Buenos Aires, del 13 al 15 de noviembre de 1984, en la sede del Instituto Nacioal de Cinematografía, que preside Manuel Antín. La publicación de una revista, la realización de Muestras de Cine, el intercambio entre las diversas industrias y la promoción del cine de estos países y los que se sumen para contrabalancear el peso omnipresente de la exhibición de las multinacionales, son algunos de los temas tratados en Buenos Aires, proyectándose dos reuniones anuales, comenzando en mayo de 1985 en Bogotá, donde el organismo de Colombia, Focine, asume la sede de la ACLA.

Hasta ahora, hay que decir, las buenas intenciones superan a los resultados prácticos. Los problemas centrales siguen siendo la falta de espacio para el cine latinoamericano en sus propios ámbitos (a veces por la presión del «imperio» del espectáculo, otras por la propia inoperancia de las industrias locales) y la creciente importancia de los medios electrónicos, que poco a poco, precedidos por la TV, disminuyen las audiencias tradicionales de las salas.

Un Seminario casi universal

Otro de los aspectos interesantes del Festival de La Habana (más allá de los habituales ritos ceremoniales, bailes y «rumba» nocturna, que después de todo es una distensión bienvenida tras tantas horas de cine) es una preocupación por comunicar a los cineastas de todo el mundo. El Seminario dedicado al estado actual del cine en Africa, Asia, América Latina y Europa Occidental, fue realmente instructivo. Por una parte, los numerosos participantes tenían que ratificar una realidad candente: todo el cine, tal como se concebía, se halla en crisis ante el desarrollo imparable de los medios de reproducción electrónicos, la televisión y sobre todo el vídeo.

Quizá el informe más interesante —por poco conocida el área— fue el presentado por el cineasta y crítico senegalés Paulin Vieyra, que trazó un amplio panorama histórico y actual de las diversas cinematografías africanas. Exceptuado Egipto, con una larga y antigua tradición cinematográfica y que sigue siendo el mayor productor del continente, con unos cincuenta largometrajes por año. Los demás, tienen una producción irregular y relativamente escasa y datan su historia a partir de la independencia de sus estados, es decir unos 25 años. En ese lapso se han realizado (en conjunto) unos 250 filmes de largometraje, cifra escasa y que muestra las dificultades de la región. Es muy diverso, además, el cine del área del Magreb (árabe) al de los países del Africa negra, que a su vez presentan características muy diferentes. Pero ya se cuentan cineastas de gran interés, que Vieyra divide en tres generaciones. Sumariamente, habría que recordar a Ousmane Sembene de Senegal, Yousef Chahine, de Egipto, a Merzac Allouache, de Argelia; a los marroquíes Med Abderrahamane y Ahmed Ben Barka (director de una curiosa adaptación árabe de *Bodas de sangre*), Mohamed Lakhdar Hamina, de Argelia; Med Hondo de Mauritania, y un extenso grupo que sería demasiado esquemático consignar aquí.

Pese a sus dificultades, especialmente en el campo de la exhibición, los cineastas africanos se han agrupado en la Federación Panafricana de Cineastas, que reunirá desde 1972 a 33 asociaciones nacionales, tras haberse fundado en 1970 con la tunecina, senegalesa y de Costa de Marfil como entidades iniciales. Tras haber superado la etapa colonial (no del todo en el campo de la explotación), las cinematografías africanas enfrentan precisamente el problema de la rentabilidad, habida cuenta que en Africa existen sólo 2.500 salas para una población de 400 millones de habitantes.

De estas reuniones y de las sostenidas por los cineastas africanos presentes y los de América Latina, han surgido en el Festival iniciativas interesantes: desde el próximo año, éste tendrá una sección dedicada a films de Africa. Consecuentemente, películas iberoamericanas participarán en certámenes africanos.

También fueron de interés los informes presentados por La India (escrita por Ashish Rejadhyaksha) y Japón, que en voz del crítico Kiushiro Kusakabe (creador del Festival de Cine de Tokyo) abarcó también toda la cinematografía del sudeste asiático. Por América Latina, se escucharon en primer lugar el informe sobre la situación de la industria de cine en Argentina, Chile y Uruguay, expuestas por Edgardo Pallero, Bebe Kamin y Manuel Martínez Carril, este último director de la Cinemateca Uruguaya. Julio Cabello y Edmundo Aray aportaron un informativo panorama sobre la situa-

ción de la industria venezolana y, a último momento, el prestigioso director boliviano Jorge Sanjinés improvisó un exhaustivo y novedoso panorama de la situación del cine en su país, uno de los pocos, a pesar de sus vicisitudes, donde el público apoya masivamente las películas propias.

En todos los casos, se destacó el deseo de afirmar y unir a estas cinematografías frente a los desafíos de las nuevas técnicas, que al igual que la propia explotación en salas se halla dominada por las transnacionales del espectáculo, cuyo origen estadounidense no oculta su cada vez más acusada uniformidad. No todo el problema de la crisis debe atribuirse sin embargo a la dependencia económica y cultural de los países «en vías de desarrollo». En muchos casos, los propios errores o la ceguera de sus industrias ha obstaculizado el desarrollo de unas cinematografías aisladas entre sí, que dificultosamente llegan a sus públicos naturales.

Faltaba el informe de la situación en Europa Occidental. Lino Micchicché, director del Festival del nuevo cine de Pesaro (Italia) y crítico, trazó un panorama francamente apocalíptico, aunque con alguna petición de esperanza. Luego de analizar la situación en cada país —de Italia habló de una casi total aniquilación—, opinó que las industrias de cine europeas han perdido prácticamente su identidad nacional y se hallan en vías de desaparición, si no se toman medidas de apoyo y nuevas iniciativas. Como muchos otros participantes en los debates, Micchicché planteó el problema de las nuevas formas de difusión electrónica, el vídeo y la televisión. El tono dramático de esta ponencia, no ocultó que la defensa del cine no pasa por un rechazo de esos medios. Mas bien se destacó la necesidad de «invadirlos» desde el cine, utilizarlos en su inevitable y masiva difusión, para elevar sus contenidos culturales y estéticos, que en general, como se sabe, tienden al esquematismo y la pobreza expresiva.

Emilio García Riera, gran historiador del cine mexicano, expuso por su parte la situación de esa industria, con sus altibajos y glorias pasadas, pero también puso el acento en la necesidad de adoptar medidas imaginativas (con lo cual coincidió en su intervención el autor de esta nota) para sacar al cine de su actual pérdida de públicos.

De estas extensas reuniones, que quizá reunieron a la mayor cantidad de directores, autores, críticos, historiadores y hasta técnicos de cine jamás presentes en un festival, surgió tras largos debates una «declaración del Seminario»; vale la pena reproducirla porque resume bastante puntualmente los problemas debatidos:

«Los cineastas reunidos en este Seminario sobre la situación actual del cine en Africa, Asia, América Latina y Europa Occidental, toman conciencia de la necesidad vital de intercambiar sus experiencias y de facilitar la circulación de sus obras, enriqueciéndose culturalmente, al tiempo que fortaleciéndose económicamente.

El bloqueo cultural de la cinematografía dominante norteamericana afecta no solamente a los países en desarrollo, sino también a los países desarrollados como los de Europa Occidental y Japón, creando dificultades a sus industrias y a la difusión de la producción cinematográfica.

La acelerada expansión de las tecnologías audiovisuales en sociedades que actúan como meros receptores de los mismos, instala procesos uniformadores y masificadores. Esto no sólo atenta contra las posibilidades de las industrias cinematográficas, sino también contra el elemental derecho a la identidad cultural, propio de cada país o región.

La concentración de ese poder en cada vez más escasos centros mundiales, reduce nuestros derechos a la información y a la comunicación, particularmente en el campo de las comunicaciones audiovisuales y del cine.

Pero aún bajo condiciones de opresión, represión y de dificultades económicas, se han abierto espacios en varios países de la América Latina como Venezuela, Cuba, Bolivia, Perú y Argentina.

Esto nos muestra la aparición incontenible de un público nacional masivo que ha generado la necesidad de ver su cine nacional, porque es ya un público que acude y apoya a su cine con conciencia de lo que éste significa para él, además de su propia calidad.

Se ha hecho evidente que se genera una progresiva sustitución de los contenidos conservadores, conformistas y alienantes de un viejo cine, hacia las propuestas críticas de un nuevo cine que busca interpretar los cambios, construyendo nuevos espacios de libertad y afirmación.

Afirmamos nuestra decisión de no abdicar del uso de las nuevas tecnologías, poniéndolas al servicio de nuestros pueblos y nuestras culturas, en contra de la imposición cultural y económica.

Por eso reclamamos relaciones más igualitarias entre los países en distintos estados de desarrollo.

Hemos visto como dato alentador, la presencia cada vez más activa en el cine, de todos los representantes de los sectores ligados a la actividad, sean trabajadores, autores, actores, teóricos, cineclubistas, críticos.

Estamos construyendo las respuestas, cada día con más fuerza, a la necesidad de integrar nuestras cinematografías, de popularizar nuestro cine y de neutralizar el bloqueo cultural.»

Habrá que esperar, ahora, que estos deseos se hagan realidad; la Fundación y las distintas asociaciones iberoamericanas deberán instrumentar sus mecanismos para consolidar este arte caro y difícil de imponer en el despiadado mercado mundial. Lo demás, como siempre, dependerá de la imaginación y el talento de los autores.

Presencias y actos

Dentro del Festival, junto a la nutrida programación diaria, que comenzaba a las tres de la tarde, había otras actividades, como el ya citado Seminario, las reuniones de Revistas de Cine, las jornadas de la Federación Mundial de Cine Clubs, la inauguración de dos exposiciones de carteles de cine, y hasta el «vernisage» de una exposición de pinturas del cineasta argentino Fernando Birri, uno de los «profetas» del nuevo cine latinoamericano más homenajeados en el mundo. De este poeta-filmador, por cierto, se presentó un ciclo homenaje que abarcaba desde el legendario *Tire Die,* documental realizado con los primeros alumnos del Instituto de Cine que fundó en Santa Fe en 1958 hasta su reciente *Mi hijo el Che,* fascinante montaje de viejas imágenes del célebre guerrillero (incluso muchas de su infancia) con la entrevista a su padre, que con enorme simpatía evoca a su famoso vástago.

Aunque abundaron los directores de cine, las figuras estelares del Festival fueron dos actores norteamericanos: Robert de Niro y sobre todo Jack Lemmon, el gran intérprete de tantas comedias y de la dramática *Missing*, de Costa-Gavras. El sentido de esta presencia, unida a la exhibición del filme que evoca la desaparición de un norteamericano durante la represión siniestra de Pinochet, tiene obvias connotaciones políticas. La función multitudinaria en el teatro Karl Marx (que es enorme) se centró, antes de la exhibición de *Missing*, en la presencia del célebre Lemmon, que estaba acompañado por los padres del desaparecido.

Jack Lemmon, por cierto, no rehuyó el compromiso de su presencia, pero con su habitual honestidad y simpatía, subrayó que el filme, que además de entretener «debía y hacía pensar», era un hecho necesario: denuncia de injusticias, además de arte. Destacó asimismo su fe democrática y su falta de preocupación por las consecuencias de su visita al regresar a Estados Unidos. Después señaló su preocupación por la escalada de la violencia y el inquietante fascismo de ciertos sectores americanos (citó el filme *Rambo* como ejemplo) pero a la vez afirmó su confianza en la capacidad del pueblo norteamericano para rechazar estas tendencias.

Otro homenaje

Además del ciclo dedicado a Fernando Birri, el Festival dedicó otro al gran cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos, el precursor, con *Rio 40 Grados* del *Cinema Novo*. Su obra completa, que culminó recientemente con un soberbio *Memórias da carcere,* fue una nueva prueba, si cabe, de su aporte fundamental al cine del continente.

No faltaron las presentaciones de libros de cine. Uno de ellos, editado en portugués, pertenece a la periodista argentina (residente en Brasil) Silvia Oroz y está dedicado a una extensa serie de conversaciones con el gran cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea y se titula *Los filmes que no filmé.* A pesar de su título, el libro incluye interesantes datos sobre las películas que sí rodó el autor de *Memorias del subdesarrollo.* Otro libro, fue un volumen de testimonios sobre el director argentino Raymundo Gleyzer, desaparecido durante la dictadura militar en 1976.

Las películas

Una ingente cantidad de documentales, tanto en cine como en vídeo (que constituyó una nueva sección del festival) pobló las jornadas del certamen. Los hubo excelentes, como el brasileño dedicado a la muerte de Tancredo Neves, el electo presidente que no llegó a asumir su cargo, *Mi hijo el Che,* de Birri; *Las madres (The Mothers of Plaza Mayo)* de las directoras chicanas Susana Muñoz y Lourdes Portillo, y otros tediosos en demasía.

En la sección central de largometrajes de ficción, el premio mayor correspondió a *Tangos, el exilio de Gardel* de Fernando Solanas, ex-aequo con *Frida-naturaleza vida* de Paul Leduc. Ambos filmes son fascinantes: más fantástico y exhuberante el de Solanas, ver-

dadera épica del exilio parisiense presidida por el mito de Gardel; más riguroso e íntimo el retrato del mexicano Leduc sobre la infortunada pintora Frida Kahlo, compañera de Diego Rivera y apasionada figura vital, pese a sus dolencias físicas incurables.

Otro filme argentino, *La historia Oficial,* de Luis Puenzo, obtuvo el segundo premio «Coral» y el que correspondía al mejor guión. Asimismo, obtuvo un gran éxito de público, que lo recibió con una ovación. Astor Piazolla, asimismo obtuvo el premio a la mejor música por *Tangos, el exilio de Gardel.*

El tercer premio fue otorgado a otro filme ya visto en festivales españoles, como *La historia Oficial, Frida* y *Tangos...* Correspondió a *La ciudad y los perros,* del peruano Francisco Lombardi. Por último el film venezolano *Pequeña revancha,* opera prima de Olegario Barrera (ya premiado en los festivales de San Sebastián y Bogotá) recibió ahora el premio especial del jurado de ficción.

El cine cubano

Especial interés tenía, para los observadores extranjeros, el extenso ciclo de películas cubanas, tanto las retrospectivas que se veían en las salas del ICAIC, como las que competían. Volvió a ratificarse la calidad de los documentales y dibujos animados (encantador *Quinoscopio* de Juan Padrón sobre dibujos de Quino y muy divertido *Vampiros en La Habana* del mismo director), aunque los primeros suelen abusar a veces del «didactismo» revolucionario. En cambio, como se veía desde hace algunos años, el largometraje de ficción sigue atravesando una crisis de estilo y contenidos. Pese a su simpatía, son bastante planos y convencionales filmes como *Una novia para David,* de Orlando Rojas, *Entre tres y dos,* dedicado al deporte del béisbol por Rolando Díaz o *Como la vida misma,* de interés pero muy desigual, de Victor Casaus. Lo inquietante es que todos son films de nuevos directores, primeros o segundos largos de ficción. Mayor interés posee *Lejanía,* de Jesús Díaz, que trata los conflictos humanos e ideológicos entre un joven cubano ante la llegada de su madre, que vive en Miami, cargada de regalos consumísticos... No podría asegurarse, sin un mayor ahondamiento, que estas obras de lo que se llama la «tercera generación» de cineastas cubanos (de los siete largometrajes exhibidos cinco son «óperas primas» y los otros dos segundas obras) son un testimonio ejemplar de la línea estética e ideológica de la actual producción; ¿deseo de entretener enseñando o simple evasión? ¿Testimonio de la Cuba actual, aún aislada pero ya lejos de los tiempos heroicos y difíciles? No es fácil afirmarlo tajantemente, como sugerir que falta imaginación y audacia creadora en cada caso personal. De todos modos, se siente que falta el impulso de aventura y fe revolucionaria (auténtica, no discursiva u obligada) que animaba a las películas cubanas de mediados de los años 60.

Clausura con Fidel

Tras dos semanas de cine y discusión, bailes (no oficiales, pero si asiduos en cada madrugada) y encuentros, llegó el momento de la clausura y entrega de premios. Como

TANGOS

L'EXIL DE GARDEL



Un film de
FERNANDO E. SOLANAS

siempre, al parecer, se discutía en los pasillos del teatro, si el Comandante vendría al acto... Minutos después de la hora fijada, se alzó el telón del escenario y, espectacularmente, se vio una larguísima mesa donde se sentaban las más conspicuas personalidades: el ministro de Cultura Armando Hart, el presidente del Festival, Julio García Espinosa, el ex director del ICAIC y primer forjador de la política cubana en cine Alfredo Guevara (actual embajador ante la Unesco), el infaltable Gabriel García Márquez, el barbado Fernando Birri y otros que ahora no recuerdo. Y en el centro, Fidel Castro. A continuación, se sucedió la larga entrega de premios (eran muchos), subrayados por aplausos más o menos intensos. Cuando eran fuertes y Fidel se levantaba, todo el mundo se levantaba. Y esto sucedió 13 o 14 veces... A la mañana siguiente, Jack Lemmon nos comentaba: «no pude escuchar bien el discurso, porque se me caía el audífono y al sentarme me sentaba sobre él...»

Por cierto que Lemmon también tuvo su premio especial, ovacionado mientras se lo entregaba el Nobel García Márquez. Al fin, Fidel Castro improvisó el esperado discurso. Prometió ser breve y lo cumplió: sólo habló una hora y minutos. Habló de cine en general y de propuestas en particular, todo en un tono campechano e informal. En cuanto al Festival mismo, anunció nuevas mejoras y una mayor duración añadiendo televisión. Asimismo, ratificó la creación de una escuela de cine, de ámbito latinoamericano. Hay que anotar que hasta ahora, el cine cubano, nacido con la Revolución, se había formado en la práctica, desde el propio ICAIC.

Naturalmente, el líder cubano subrayó la importancia del cine de los países americanos y su lucha por afirmar su presencia y su identidad cultural dentro de las pantallas. Su discurso terminó con estas palabras: «Lo que hemos visto alrededor de este Festival es tan alentador, tan estimulante, que más que nunca se consolida nuestra convicción de que no siempre seremos colonizados culturalmente, no siempre seremos dependientes, no siempre seremos explotados. Y algún día, más temprano que tarde, llegará nuestra hora de libertad».

Reflexiones

Sin duda, algunos observadores podrán decir que el Festival del Nuevo cine de La Habana es una plataforma instrumentada políticamente por Cuba, con fines propagandísticos. Sería una verdad parcial, en cuanto cualquier evento de este tipo tiende a «vender» alguna visión del mundo. Y el sentido comprometido del festival cubano está asumido en forma franca, como centro de una posición contraria a las filosofías de los centros capitalistas. Pero sería un error, aunque a veces pueda molestar cierto esquematismo rígido, considerar al festival como un bloque sectario y sin aperturas a opiniones diversas.

Es cierto que la mayoría de los cineastas invitados, incluso los numerosos norteamericanos, se adscriben al amplio espectro de la izquierda política e intelectual, pero tampoco hubo discriminaciones, incluso en la masiva apertura a los filmes. Había sólo una limitación, según se nos dijo: no se aceptaban filmes pornográficos, violentos apologéticamente o anticomunistas...

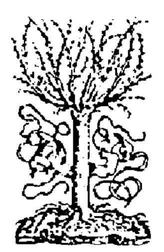
En cambio, quedaba claro que el Festival en sí apostaba por ciertas propuestas y metas que comparten la mayoría de los cineastas de Iberoamérica y otras comarcas sometidas a la invasión comercial de las empresas dominantes. Porque pedir unas cinematografías libres de ataduras dogmáticas o exclusivamente crematísticas, dotadas de ayudas y mecanismos de expansión, capaces de asumir las características culturales de cada país, comunicadas y en mutua colaboración, no son conceptos sectarios sino una necesidad compartida por todos.

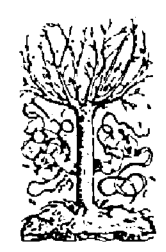
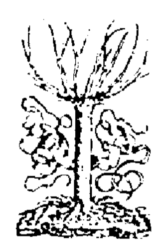
En estas cuestiones básicas los cineastas latinoamericanos y los que en el futuro se añadirán, en Africa y otros ámbitos, están de acuerdo. Solo hará falta, claro, que el compromiso sea libremente asumido y no se vea trabado por esquemas burocráticos que al fin son esterilizantes aunque se escuden en premisas ideológicas.

Otro detalle de interés, para concluir: creo que por primera vez, hubo en este VII Festival del Nuevo Cine una sección dedicada a premiar guiones inéditos. Lo ganó *Rio Negro,* firmado por Joaquín González, Antonio Larreta, Manuel Majti, Eduardo de Gregorio y Atahualpa Lichy. Este último, según él mismo nos dijo asumirá la dirección. Parece muy positivo que se estimule la obra inédita de los que suelen ser los grandes desconocidos y subvalorados de la historia del cine: los guionistas.

Este Festival turbulento y espectacular, incluso en sus manifestaciones puramente teóricas, excede como se dijo antes, las posibles tentaciones de sectarismo propagandístico. Como dijo Julio García Espinosa, Viceministro de Cultura, presidente del Festival y director de cine, será «un gigantesco taller, un hervidero de ideas, de reflexiones, de intercambio de experiencias». Así sea.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

Arbor

SUMARIO

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar .... (1).

contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	3.500	
	Dos años	6.500	
	Ejemplar suelto	300	
		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Ensayos sobre Miguel de CERVANTES escritos por Pedro LAÍN ENTRALGO, Reiner RUTKOWSKI, Michael ATLEE, Evelio ECHEVARRÍA, Georges GUNTERT, Manuel SOL, Robert FORD, Antonio ROMERO MÁRQUEZ, Daniel TESTA y Amancio SABUGO ABRIL • Ernesto SÁBATO: Confesiones de un escritor • Félix GRANDE: SÁBATO y el respeto a las palabras de la tribu • Daniel-Henri PAGEAUX: Elementos para una topología sabatiana • Poemas de Gonzalo ROJAS

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.